Zur Entwicklung der Innenraumdarstellung in der Niederländischen Malerei bis Jan van Eyck.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Werner Bornheim gen. Schilling

aus Köln.

Tag der Promotion: 17. September 1940.

Tag der mündlichen Prüfung: 14. März 1940.

Köln

1940

WELZEL-DRUCK, KÖLN-KALK

P 51

Berichterstatter: Prof. Dr. Pinder,
Prof. Dr. Rodenwaldt.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, die Anfangsepoche der niederländischen Malerei von einem Standpunkt aus zu betrachten, dem eine weit über das Niederländische hinausreichende Bedeutung zukommt, ein Versuch, der in manchem noch weiter auszubauen wäre als es hier geschehen kann. Er wird nach formgeschichtlichen Grundgesetzen unternommen, wobei die gerade im Deutschen nicht immer scharf vollzogene Trennung der Begriffe Entwicklung und Fortschritt beherzigt bleibt. Für die Methodik mag ein Satz Kants, die Naturforschung betreffend, gelten: „Gleichwohl wird die teleologische Beurteilung, wenigstens problematisch, mit Recht zur Naturforschung gezogen; aber nur, um sie nach der Analogie mit der Kausalität nach Zwecken unter Prinzipien der Beobachtung und Nachforschung zu bringen, ohne sich anzumaßen, sie darnach zu erklären". (Krit. d. Urteilskraft, 2. Originalaufl. II. Teil, § 61, S. 269). Eine solche kausale Anschauung braucht deshalb keine deterministische auszumachen — jede Wissenschaft als abstrakte Konstruktion bedarf ihrer, und namentlich die Kunstgeschichte — auch eine von der beschreibenden (und hier muß eine eindringliche Beschreibung zugleich oft die Betonung des Neuen übernehmen) fort mehr zur geschichtlich orientierten neigende muß ihr treu bleiben, will sie sich nicht zum pragmatischen Positivismus wandeln. Die der Gegenwart, mehr vom monumentalen plastischen Körper als vom Raum ausgehend, wendet sich damit gegen eine besonders von der Wiener Schule ausgebildete Betrachtungsweise, für die Dvorak als Nachfolger Riegls die Forderung aufstellte, daß sie, wenn sie mehr als bloße Künstlergeschichte sein wolle, die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme als ihr eigentliches Thema verfolgen müsse. Ohne solcher Zuspitzung ganz zu entsprechen, müssen doch die Vorwürfe Ernst Heidrichs (Beiträge z. Gesch. u. Methodik der Kunstgesch., herausgeg. v. Wölfflin, Basel 1917, S. 83—109) gegen den Aspekt von der Raumbetrachtung her als das polare Extrem beträchtlich gemildert werden — die Raumbetrachtung muß in einem schon durch die Ueberschrift gerechtfertigten Thema wie diesem die Richtlinie bleiben. Eine Diltheysche Formulierung auf das Kunstwerk übertragen „als die Realisierung eines Eigenwertes durch den ursächlichen Zusammenhang" (D. Erlebnis u. d. Dichtung, Leipzig 1910, S. 247) hält hier die Mitte. Nur so kann das Bestreben, organische Voraussetzungen der niederländischen Tafelmalerei in der ihr vorangehenden Miniaturmalerei, namentlich für das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, aufzuweisen, verstanden werden.

Der Vollendung der Arbeit selbst setzte der Kriegsausbruch einige Hindernisse entgegen. Eine Reise zu den Bibliotheken von Genf, Mailand und Turin konnte nicht mehr ausgeführt werden, ebenso nicht das Studium der Museen und Kirchenschätze von Brügge und Gent. Von in Frage kommenden Gemälden und Zeichnungen sind die von Budapest und die von Wien so wie die der übrigen deutschen Museen im Original bekannt, ebenso die der großen holländischen, die Brüssels, des Louvre, des von Dijon, des Musée Condé in Chantilly, des Hospitals von Beaune und der Londoner National Gallery. Ferner wurden die entsprechenden Manuskripte der Bibliotheque National, Paris, der Münchener und der Wiener Staatsbibliothek, des Berliner Kupferstichkabinetts, wie der reichhaltigen Bücherei der Berliner Staatsbibliothek studiert, während die Bibliotheken des Britischen Museums und Cambridges infolge des Kriegsausbruchs nicht mehr entsprechend ausgenutzt werden konnten. Aus diesem Grunde war auch die Beschaffung entsprechender Abbildungen nicht möglich. Nach Möglichkeit gelangen hier zumeist Werke zur Behandlung, die dem Leser durch Publikationen zugänglich sind.

Mehrfache Reisen in Holland, Belgien, Frankreich und eine Münchener Exkursion nach Burgund vermittelten einen tiefen Eindruck der landschaftlichen und schöpferischen Gegebenheiten eines so sehr abendländischen, damals in Europa führenden, fruchtbaren Kulturkreises, dessen Wurzeln sich bis in das Karolingische zurück verästeln.

Herrn Direktor Winkler danke ich für sein bereitwilliges Interesse an meiner Arbeit, ebenso auch Herrn Dr. Heydenreich und den Beamten der Pariser Bibliotheque National für ihre besondere Zuvorkommenheit.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Pinder, dessen wissenschaftliche und menschliche Förderung die Arbeit begleitete, bin ich zu innigstem Dank verpflichtet.

I. Die Entwicklung von Jean Pucelle bis zu den Brüdern v. Limburg.

Die Betrachtung der franko-flämischen Malerei des 14. Jahrhunderts setzt in der Regel mit Jean Pucelle ein. Neben seinen spezifisch stammesmäßigen stilistischen Voraussetzungen sind solche aus Italien von der Forschung immer wieder anerkannt worden[1]). Demgegenüber hat Vitzthum die starken Beziehungen zu den Niederlanden, das erste Aufleuchten von Verbindungen zu einem nordischeren Künstlerkreis, der das kommende Jahrhundert so entscheidend beeindrucken sollte, betont[2]).

Für die Verkündigung Pucelles in den Heures de Jeanne d'Evreux, Sammlung Rothschild, Paris, fol. 16, zwischen 1325—1328 angesetzt, hat man allgemein auf italienische Innenraumvorbilder, in der Art von Duccio's Sieneser Verkündigung etwa, hingewiesen; Maria befindet sich in einem festen Raumkasten mit Andeutung von Innenausstattung, der Engel in einem besonderen daran anschließenden kleineren Vorraum, der sich dem Hauptraum perspektivisch unterordnet, wodurch der Schwerpunkt aus der Bildmitte zur Seite hin verlagert wird[3]). Es wird hier ein Innenraumtypus geschaffen, der auf lange Zeit hinaus vorbildlich wurde, aber organisch aus der Malerei des 13. Jahrhunderts her entwickelt werden kann[4]). Ein Raumtyp aber, der, wenn auch im gesteigerten Sinne, zunächst nur ein bloßes Attribut blieb und noch oft sogar regelrecht geleugnet wurde, zugunsten der im gewissen Sinne unendlichen Weiträumigkeit der mittelalterlichen Raumempfindung, und hier wiederum insbesondere der nordischen, in welcher der Körper lange Zeit eine isolierte Existenz lebte. „Das Raumbild ist Ausschnitt aus einer fließenden Welt von ununterbrochener Fortsetzbarkeit", Bewegungsvorstellungen bedingen es, die kastenförmige Begrenzung beschließt es nicht[5]). Die Perspektive wird naturgemäß durchaus nicht zum ausschließlichen Programm.

Kömstedt weist die Schaffung räumlicher Werte wie eines Einheitsraums durch Lichtphänomene, perspektivische Verkürzungen, die einen partiellen Raumzusammenhang erreichen, und schließlich des gedachten, errechneten, und nicht zu sehenden Raum (d. h. des nicht optisch zu erlebenden) für die Spätantike nach[6]). Das sechste Jahrhundert — in manchem, wie im Aufkommen und Anschwellen der Porträtmalerei eine Parallele zum vierzehnten — schlägt mit der „expressiven Raumdarstellung" eine Brücke zum dreizehnten und

darüber hinaus, was die perspektivischen Neigungen von vornherein auf das stärkste einschränkte. Damit aber steht und fällt die Darstellung des Innenraumes — durch die Perspektive gibt das Objekt seinen Allheitsanspruch auf. Wie weit dieser aber gleichsam fortlebte, wird besonders beim Eingehen auf den Bildausschnitt deutlich werden. In der Adagruppe beginnt bereits die Rahmung durch eine architektonische Arkatur.

Der Kastenraum entstand aus der Uebertragung architektonischer Gesetzmäßigkeiten auf die Malerei, d. h. seit Giotto legte der Betrachter architektonische Maßstäbe für den Bildaufbau wiederum erneut an[7]). Die strenge Betrachterbeziehung eines solchen Raumkastens milderte die Angabe der Außenarchitektur, indem sie sich wie eine neutrale Ebene zwischen den Innenraum und den Betrachter schob, beiden entgegenkommend. Pucelle hielt an diesem Typus fest, so auch in seinem Brevier von Belleville (Paris, Bibl. nat. msr. lat. 10483 fol. 163v). Für 1344 ist auf Lorenzettis Sieneser Verkündigung die erste folgerichtige Fluchtpunktorientierung nachgewiesen[8]). Auch hier bleibt eine Zweiteilung des Bildaufbaus für den Engel und Maria bestehen, eine Trennung, die sich zugunsten der Bewegung des sich nahenden Engels zu der sitzenden, bzw. knieenden, Maria hin noch länger behauptete. Erst Masaccio nahm gegen 1428 die Fluchtpunktkonstruktion wieder mit entschiedener Bestimmtheit auf, ein Beweis, daß sie durchaus nicht das erste künstlerische Anliegen der Zeit war. Vielmehr setzte sich das additive Raumdenken, die Reihung ablesbarer Körper oder Flächen und ihre Summierung zum Tiefen- und Breiteneindruck, durch. Namentlich für das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts gilt diese Feststellung, wodurch einer konsequenten Innenraumdarstellung von vornherein keine großen Möglichkeiten geboten wurden. Für diese Zeit übernimmt die Miniatur die Führung, während der erhaltene knappe Bestand an Tafelmalerei durchaus nicht als ein der Zerstörung entgangener geringer Rest gedeutet werden kann.

Beauneveu geht nicht auf die Innenraumdarstellung ein, sondern kommt vielmehr vom plastischen Körper her. Als ganz allgemeine Räumlichkeitsempfindung mag bei ihm eine Wertung des Umweltgefühls gelten, ein Spielraum um seine Personen, die mit einem bestimmten Anspruch von Realismus gegeben werden — doch bleibt diese Umwelt eine mittelalterlich abstrakte noch im Sinne der Mitte des 14. Jahrhunderts. Prüft man dies z. B. an den oft zitierten Prophetenfiguren des Pariser Psalters für den Herzog v. Berry — womit ein entscheidender Name zum ersten Mal fällt — so kann man die hohe Aufsicht dazu rechnen, die besonders für den breiten Thronsitz gilt, der an die ausladenden Sitze plastischer Sitzmadonnen bereits des beginnenden 14. Jahruhnderts erinnert[9]). Der Sitzende hockt gleichsam auf der Kante des Thronsessels, besser der Thronbank. Es

liegt nahe, bei André Beauneveu's Bildhauertätigkeit sein Herkommen von der Einzelfigur auf diese mit zu beziehen.

Das für Beauneveu Gesagte gilt auch, soweit es sich auf die Innenraumdarstellung bezieht, für Jean de Bruges, dem der Wandteppich von Angers, wo eine Figur aus der Apokalypse sitzend in einer Handschrift auf einem Buchständer blättert, zugeschrieben wird [10]). Dieser wird aber nicht als Räumlichkeitsmotiv im Sinne des Hintereinander ausgenützt, sondern rechts neben ihn gerückt. Das sie umfangende Gebäude in der Art eines zweijochigen Kirchenschiffs, mit Untersicht in das Hintereinander des Gewölbes, rückt seinen Inhalt ganz in die vorderste Bildzone, während die Perspektive nicht folgerichtig beobachtet wird. Wenn nun die Reihung in die Vorderfläche ein spezifisches Problem der Bildteppiche ausmacht, so gilt sie doch auch für Jean de Bruges Buchmalerei. Die Haager Miniatur, auf der Karl V. eine Handschrift überreicht wird, 1371 angesetzt, bietet als Raummotiv einen Kegelbaldachin vor einem Teppichhintergrund [11]. Die Tiefenablesung ermöglicht ein Bogenrahmen mit Eckzwickeln, hinter dem die Tiefe ins Unendliche vordringt, also ohne die für den Innenraum notwendige Begrenzung. Zusammenströmende Fliesenmusterung unterstützt im Fußboden diese Empfindung. Der Baldachin hängt jenseits des Rahmens befestigt. Seitenwände fehlen — das Bild bleibt ein gerahmter Ausschnitt des Unendlichen.

Das scheidende 14. Jahrhundert sieht sich einer Umwertung vieler, fast aller, künstlerischer Werte gegenüber. Die Raumdarstellung wird als eine Bedingtheit des menschlichen Inhaltes entdeckt, und diese Erkenntnis wirkt sich zunächst so problematisch aus wie etwa die der Milieutheorie im geistesgeschichtlichen Bereich des 19. Jahrhunderts. Neben einer Bemühung, räumliche Vertiefung auszuschalten, Figuren und Bauten schichtenmäßig zusammenzuziehen, löst eine andere die Figuren vom Grund, so daß eine Raumschicht sich zwischen diese und den Hintergrund schiebt [12]). Die großartige Deutung Dvoraks, daß die Bildkomposition nicht in die Bildfläche hinein, sondern aus ihr heraus entwickelt wird, geht folgerichtig mit jener von der Wendung zum „empirischen Antiidealismus" zusammen [13]). Die Anerkennung eines festen Hintergrunds nun fängt die Person gleichsam ein; einen weiteren Schritt hierzu tut die Anbringung von Seitenwänden. Der so entstandene Raumkasten will aber durchaus noch nicht eine Rahmenangleichung und Identifizierung mit dem ganzen Bildfeld, sondern er bleibt nur ein Teil desselben, der vermittels einer entschiedenen Außenarchitekturangabe seine Beziehung zu dem übrigen Bildinhalt sucht und findet — erst das 15. Jahrhundert vollzog die Gleichung Innenraum = ganzes Bildfeld, und überließ dem Bildrahmen die Aufgabe der jetzt überflüssigen Außenarchitektur. Die Anerkennung des festen Hintergrunds greift in die Auseinandersetzung mit dem Gold- und Teppichgrund ein. Beide, ursprünglich abstrakt gemeint, nehmen die Form eines festen vorhangartigen Kör-

pers an, einer nicht zu durchdringenden Sperrung des rückwärtigen Bildraumes[14]). Der abstrakte Teppichgrund wird Körper, je mehr der Körperraum den Luftraum verdrängt, er vedichtet sich zum Stoff, kann Knickungen erfahren, ja spannt sich regelrecht vorhangartig aufgehängt vor eine über ihn hinüberlugende Raumtiefe; hier wandelt sich die mystische Idee zum Körper. Und der Abstand zwischen den sich verdichtenden Dingen wird fühlbar, rein rechnungsmäßig ohne Anerkennung der Atmosphäre, jedoch mit der einer bestimmten Farbabstufung. Der Bildausschnitt aber wird nicht einer aus der Fläche, sondern aus dem Raum. Dieser Schritt, in vielen kleinen Abständen getan, ist einer der größten der von der griechischen antiken Auffassung wegführenden Passagen der Neuzeit.

Das Parament von Narbonne im Louvre, als Grisaille auf Seide gemalt, erfährt eine strittige Datierung, wobei die auf 1374—1380 anscheinend das meiste für sich hat, wie auch die Zuschreibung an Jehan d'Orleans aus der Pariser Schule[15]). Die Geißelungsszene spielt sich darauf in einem Kastenraum ab, mit starker Fußbodenaufsicht und demzufolge geringer Untersicht auf die Decke. Die schlanken Figuren ziehen das Raumgehäuse stark in die Höhe, so daß die Spitzbogenfenster in der Höhe der Köpfe dicht unter der Decke kleben und in den schmalen Seitenwänden als doppelte Fensterreihe auftreten. Dabei bleibt die untere Hälfte der Figuren in der Innenraumschicht, dem Standmotiv entsprechend, die obere dringt aus dieser hervor in ihrer Beweglichkeit. Nach hinten zu wird die in natürlicher Musterung gegebene Decke dunkler getönt, wobei das Licht von links einfällt. Eine Schwelle führt zu dem eigenen Fußboden des Gemachs; man meint es wie ein Bühnenstück, etwa der Mysterienspiele, verschieben zu können und zu der durchgehenden Zierarkatur über ihm zeigt es eine leichte achsiale Verschiebung. Wirklichkeitselemente dringen in eine bloß szenisch gemeinte Architektur ein.

Um 1380 hat sich in der französischen Malerei allgemein das giotteske System, vor allem das der Innenraumdarstellung, durchgesetzt[16]). Das Narbonner Parament folgt in seinem strengen Kastenraum Pucelle's Tradition, sie ins große Format übersetzend; deutlich zeigt sie dabei die Spuren ihrer Herkunft aus der Miniatur.

Wesentlich erscheint weniger die Uebernahme als die Umbildung italienischer Motive in der nordischen Malerei. Selbst in der Schule von Avignon, der Italien dauernd so nahestehenden, ist diese Umbildung charakteristisch — man prüfe einmal danach die Scenen aus dem Leben des Hl. Andreas vom Ende des 14. Jahrhunderts im Louvre, aus der Avignoner Schule, wo die strenge rechtwinklige italienische Architektur eine bezeichnende Verschiebung, Ueberschneidungen suchend, erfährt; eine Treppe führt in ein nachdunkelndes Blau, die Fenster gewähren einen Einblick in das schwarze Dunkel des Inneren, das gegen die weißliche Außenwand absticht — das

Innere wird also als ein Dunkelraum selbstwertig beobachtet und anerkannt, vermittels einer miniaturhaft geschachtelten Kulisse italienischer Architekturprinzipien.

Zugunsten einer Verunklärung mit bestimmten malerischen Absichten setzt sich der feste Kastenraaum zunächst nicht mehr so entscheidend durch, bis wieder zur Zeit der Boucicautwerkstatt. Das Tondo des Kaiser-Friedrich-Museums Berlin, die Krönung Marias zeigend und aus der Schule von Paris um 1400 hervorgegangen, baut einen Kastenraum zeltartig aus weißen Tüchern über dem Thron des Christus auf. Den Blick in diesen öffnet der von einem Engel zur Seite geraffte Vorhang, ein uraltes Verräumlichungsmotiv, das in dieser Zeit als willkommen wieder aufgegriffen, die niederländische Malerei bis über Hugo van der Goes hinaus immer wieder verwenden sollte, nachdem es der Umkreis Pucelles — z. B. in den Fresken der Sainte Chapelle — bereits bevorzugte, auch als Mittel zur Momentanisierung. Und von hier fließt ein ununterbrochener Strom bis in den Barock.

Um uns dem burgundischen Umkreis zuzuwenden, der zunächst, mit Paris, als künstlerischer Schwurpunkt zu gelten haat, bis dieser sich auf die nördlichen Niederlande verlagert, so weist Broederlams Dijoner Altar mit der Verkündigung und der Darbringung im Tempel zwei Innenraumdarstellungen mit starken Außenarchitekturangaben auf, worauf die Außenarchitektur noch die Führung besitzt, also von außen nach innen gedacht wird, und nicht umgekehrt. Maria sitzt bei der Verkündigung in einem spitz über Eck gesehenen Raumgehäuse, dessen eine Rückwand zwei Fenster breit ist, und dessen Uebereckstellung sich dem Turm hinter ihm anpaßt. Der Raum, verandaartig mit Brüstung, rechnet aber mit der Durchsicht durch ihn in den dunkleren turmartigen Zentralbau. Der diagonale Einblick verstärkt hierbei seine Tiefenwirkung. Der Engel befindet sich noch nicht in ihm. Durch das Fenster hinter Maria fällt das überirdische Licht von links ein, und danach richtet sich auch die Schattierung des ganzen Gemachs, dessen Fensterwand selbst also dunkel bleibt — eine wesentliche Beobachtung. Dieser eigentliche Handlungsraum unterscheidet sich in seiner Stellung sehr von dem als größer zu empfindenden rahmenparallelen Gemach im Hintergrund, das dunkler und vollkommen leer als Innenraum an sich existiert, also nicht handlungsmäßig gefordert wird. Dieser leere Hintergrundraum, hier dazu noch ohne Uebergang zum Hauptraum und mit einer sein Volumen verstärkenden Wandbank versehen, bedeutet eine zu beachtende Forderung des endenden 14. Jahrhunderts. Auch die erwähnten Szenen aus dem Leben des hl. Andreas geben hinter dem engen eigentlichen Handlungsraum einen Einblick in einen weiteren, größeren. Der Uebereckbau — eine Wendung gegen eine schichtenmäßige Bildaufteilung — kontrastiert gegen diesen beharrenden leeren Raum wirkungsvoll; eine Ueberschneidung der Personen durch

Bauglieder wird vermieden. Hier wird bereits ein innenräumlicher Eigenwert erstrebt.

Dagegen findet sich eine solche Ueberschneidung auf der Darbringung. Die Szene spielt sich im Vordergrund eines mehrjochigen Innenraums ab, der sich in einer breiteren Rundbogenarkade und zwei schmäleren spitzbogigen seitlich nach vorne öffnet. Das vordere Fußbodenstück drängt die von ihm getragenen Personen durch seine Verjüngung etwas zurück. Diese versperren, mit dem Altartisch zusammen, die freie Durchsicht in den rückwärtigen Raum, der sich dafür oben durch ein Gewölbesystem mit zwei Schlußsteinen um so tiefer öffnet. Im ersten Joch, dem der Handlung, senkt sich die Kapitellzone nach hinten, um dann wieder anzusteigen, damit eine allzu stark drückende Untersicht vermeidend — die perspektivische Konsequenz wird also nicht erstrebt, der Eindruck von Tiefenräumlichkeit bleibt ein sekundärer, ohne von der noch primären Bildhandlung abzulenken, jedoch ist er da.

Eine solche, sehr im Gegensatz zu der des Kastenraums stehende Raumanschauung bildet die Vorstufe für die späteren niederländischen Darstellungen von Kircheninneren, wie sie namentlich das Atelier des Meisters des Bedford-Stundenbuchs bis in das vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fortführt, z. T. sogar mit den gleichen Mitteln. Wie sehr sich darin eine nördliche Anschauung kundtut, ginge aus einem Vergleich mit der zunächst von Lorenzetti aus ähnlich, und dann über Monaco und Sassetta so verschieden verlaufenden italienischen Entwicklung hervor, der hier versagt bleiben muß. Auch die spezifisch-französische hält am Kastenraum stärker fest, so noch z. B. in einer Verkündigung der Sammlung Levesque von 1451, die, wesentlich anders als die Kastenräume der niederländischen Malerei, auf einer frühen Stufe verharrt[17]). Verwandt verhält sich zu dieser einer auf einer Tapisserie von Arras im Cluny-Museum, Paris, 1454 angesetzt.

Mit Broederlams Altar von 1392 tritt man in eine Epoche ein, in der Jacquemart de Hesdin die Buchmalerei bestimmte, begünstigt durch den Herzog von Berry, der in die Reihe der großen weltgeschichtlichen Mäzene gehört — ohne seinen persönlichen Nachdruck in der Auswahl seiner Künstler wäre die Entwicklung der Kunst vielleicht anders vor sich gegangen. In seinen „Très belles Heures" malt Hesdin eine Verkündigung, die man, unter italienischem Einfluß stehend, als ein Beispiel für die Einführung des Kircheninneren für die Verkündigungsszene in Frankreich durch Hesdin angesehen hat[19]). Die scharfe Trennung von kirchlichem und profanen Innenraum kann aber für diese Zeit noch nicht vollzogen werden. Die Auffassung von ideeller Architektur steht dagegen, wie auch eine Vorstellung von den sich im Abstrakten der Metaphysik vollziehenden religiösen Handlungen, denen sich jedoch mehr und mehr profane Gleichsetzungen beimischen, bis sie allmählich das Uebergewicht zu

erlangen scheinen. Die Verkündigung der Très belles Heures macht keine räumliche Trennung mehr zwischen dem Engel und Maria, wie es noch Pucelle und Boederlam taten. Der beide umfassende Raum ist ein Breitraum, was die Dachfirstrichtung unterstreicht. Maria kniet vor einer kapellenartigen Gebetapsis, die über den Bildrand hinausreicht: der Prototyp der Verkündigung des Genter Altars. Sie blickt über die Schulter zurück, und so fließt die ganze Bildbewegung von links mit dem Engel nach rechts weiter über den Bildrand hinaus. Die „Darbringung im Tempel" des gleichen Codex sucht unter möglichster Vermeidung von Außenarchitekturangabe die gleiche Fortsetzung über die Rahmung hinaus, also eine bestimmte seitliche Weitung[19]). Das Gebäude ist in zwei Innenräume aufgeteilt: in einen fensterlosen, kreuzgangartigen rechts, einen mit einjochigem Rippengewölbe und Kapitellen der Stilstufe des beginnenden 13. Jahrhundert links. Das Hauptgemach (mit dem eigentlichen Handlungskern), dessen Fensteransatz sich auf die Kopfhöhe der Personen bezieht, erfährt einen Einblick durch eine schräggestellte Spitzbogenöffnung. Dabei wird die strukturelle Steinmauerung des Gewölbes bloßgelegt. Der kritische Ansatz von Wand und Fußboden ist verdeckt, die Körper werden verflächigt, sie bilden eine Schicht vor der Raumschicht, der sich wiederum die eigentliche feste Hintergrundschicht anschließt. Wie nun der kubische Gehalt dieses Zwischenraumes, eines wirklichen Raumes weniger als eines sinnlichen, erstrebt wird, so mag man an eine Formulierung gelegentlich des Begriffs der diaphanen Struktur gebraucht, erinnert werden: „Die Wand . . . ist nicht ohne den Raumgrund auffaßbar und erhält durch ihn ihren Wirkungswert"[20]). Nicht aber, daß diese Schicht als Eigenwert angesehen werden dürfte, an Hand atmosphärischer Kriterien, so wenig wie die subjektive Objektivität — dieses Paradoxon ist berechtigt — des 14. Jahrhunderts das Zugleich von außen und Innen als ein sich durchdringendes Kontinuum aufgeben kann, um einen folgerichtigen Nurinnenraum zu fordern. Und doch beginnt der Raum schon mehr zu werden als eine bloße Leere zwischen plastischen Körpern, wie während der griechischen Stufe. Die Aufgabe des Nebeneinanders gleichwertiger Körper und deren Unterordnung unter einen absoluten Innenraum bleibt ein erst viel später getaner Schritt, vielleicht der entscheidendste gegen das, was als mittelalterliches Prinzip der Exzentrizität bezeichnet worden ist[21]).

Die Petites Heures des Herzogs von Berry, die vor 1390 beendet sein sollen, nach anderen dagegen zwischen 1390—1402, lassen die Verkündigung auf fol. 22 in einem Hauptraum mit Nebenräumen rechts und links vor sich gehen, die verhältnismäßig mattgedämpfte Farben auszeichnen[22]). Den Tabernakelbau bezieht nur das Berrysche Wappen am Altar auf die persönliche Wirklichkeit. Grün, Blau und bräunliche Töne herrschen vor; der ideelle Zentralraum rechnet mit keinem Lichteinfall. Die übereckgestellten Seiten rücken den Haupt-

raum noch stärker in den Mittelpunkt — erinnert man sich aber der Pucelleschen Vorräume, so wird deutlich, wie sehr diesen nun eine neue Ausdehnung und gewisse Gleichwertigkeit zugebilligt wird, als ein weiterer Schritt zur Herstellung des Gleichgewichts zwischen Mensch und Raum[23]). In der ganzen Handschrift besitzt das Blau eine besondere Vorherrschaft; auf der Heimsuchung fol. 23 spielt es ins Grünliche, und hier bleiben Wand und Fensterscheiben in demselben Ton, während sich das einzige Rot zur Hervorhebung der Gestik bei Elisabeth befindet. Diese zur Tönigkeit neigende Farbigkeit — sehr im Unterschied zu der Grandes Heures — muß im Hinblick auf die Brüder van Eyck beachtet werden; der Akzent liegt bei den kühlen, matten Farbtönen. Auf der Anbetung fol. 43 bildet das Stallgebäude eine unmittelbare Parallele zu einem der Brüder von Limburg. Fol. 97 und 106 weisen Beispiele für aus Vorhängen gebildete Räume auf. Die Verkündigung auf fol. 141v zeigt, was aus dem Kastenraum Pucelles geworden ist: die trennende Stütze zwischen Engelvorraum und Marias Gemach fällt weg, so daß der Deckenbogen auf einer Konsole in der Luft schwebt, zugunsten der räumlichen Durchdringung[24]). Das ganze Gebilde wird nicht mehr aus der Mittelachse, sondern von schrägrechts gesehen, was besonders die Führung der Deckenbalken unterstreicht, ein Symptom der subjektiven Momentanisierung. Auf dem Bau erscheinen Engel; noch in den Lünetten des Genter Altares wird diese Zone, von der Außenarchitekturdarstellung herkommend, ähnlich ausgenützt. Und noch die Gastmahlsszene der Pariser Terencehandschrift, bereits in die Boucicautrichtung weisend, bleibt bei diesem Raumtyp[25]). Die Geburt Johannes — eine damals nicht zufällig[50]) so oft gesuchte Darstellungsmöglichkeit des Innenraums — zeigt fol. 207v in braunem Holzgemach mit blauer Decke und bringt als Interieurschilderung zwei rosafarbene Krüge auf einem Wandschrank[26]). Charakteristisch ist, wie dieser durch die Außenarchitektur vom eigentlichen vorderen Bildschnitt abgerückte Innenraum eine Verfestigung durch die Bildfeldecken sucht, indem zwei Leisten diese mit dem Gehäuse verbinden. Das Bett beherrscht den Raum in dem Gemach auf fol. 144v, wo Maria ihr Kind nährt, mit einem schräggerückten hölzernen Wiegenkorb vor sich. Die Farbtönung beim Tanz der Salome (fol. 212v) hält sich in den angezeigten Bahnen, betont mit Lichteinfall auf dem faltigen Vorhang und dem Fußboden rechnend und mit goldenem Tischgeschirr neben gebrochenen Farben in der starkfarbigen Mitte. Auf der Totenfeier, fol. 212, verfärbt sich die gelbe Architektur oben in einen dunkleren ockerfarbigen Streifen, ein verblüffendes Schattierungsmanöver, das an dieser Stelle rätselhaft und undeutbar anmutet. Wieder aber erfährt das Rot eine sehr eingeschränkte Verwendung; ein Buchständer und ein Baldachin, die es aufweisen, bieten die Umweltangaben.

Solche partiellen Mobiliar- oder Geräteangaben darf man aber in dieser Zeit nicht als nur niederländisch überschätzen, wie man es im

Hinblick auf die späteren Kriterien leicht zu tun geneigt ist - die ganze gleichzeitige Kunst, in Deutschland wie in Italien, braucht sie[27]). Als ein Beispiel aus der Plastik mag man die Häufung der Krüge, Körbe usw. unter dem Tisch auf dem Abendmahl des Tabernakelfragments von Hal aus dem Jahre 1409 zitieren[28]).

Die Grandes Heures des Herzogs von Berry zeigen auf fol. 7 die Zurückweisung des Opfers von Joachim und Anna in einem Raum mit den natürlichen Farben einer gelbbraunen Holzdecke und blauer Fensterscheiben. Auf fol. 28v wird Marias Geburt dargestellt in einem mehrräumlichen Hintereinander, einem Rauchecho gleichsam, durch Arkaden voneinander getrennt[29]). Eine in der Luft schwebende Konsole übernimmt die Rolle einer fehlenden Stütze, die versperren würde; sie trennt den vorderen eigentlichen Schlafraum mit einer orangefarbenen und nach hinten zu sich verdunkelnden Decke von einem gewölbten Gemach mit Spitzbogenfenster in der Rückwand. Dieses Hintereinander eines Kastenraumes und eines lockerer zu empfindenden Gewölberaumes mit blauen Kappen neben der sandsteinartig ins Rötliche spielenden Architektur, während die des Hauptgemachs grau ist, verrät Gefühl für eine räumliche Weitung, die noch durch Irregularität der vorderen Arkatur verstärkt wid. Hinzu kommt auch ein Türdurchbruch rechts in einen durch einen roten und großgemusterten Teppichgrund als ideell gekennzeichneten Nachbarraum, der außerdem noch einen holzfarbenen Schrank (oder einen Türflügel?) birgt. Der Vorhang hinter dem Schlafgemach mit dem hölzernen Betthimmel ist aus rotgoldenem Brokat, der im rechten Winkel geknickt und grün weitergeführt wird, und dem mit dem Betthimmel zusammen inmitten unkontrollierbaren Ueberschneidungen die eigentliche Tiefenfunktion übertragen wird. Die Differenzierung zweier Räume hintereinander ist zum Prinzip geworden, das bald eine maßgebliche Auswirkung erfährt.

Der hallenartige Gewölberaum neben dem zimmerhaften Geburtsgemach, in das hier eine Frau mit hilfsbereiter Gebärde durch die Tür eintritt, verleiht diesem eine sakralere Note. Eine liturgische Beziehung zwischen profanem und sakralem Raum, den Neigungen der Zeit so gemäß, gibt das apokryphe Jakobsevangelium, in dem es heißt, daß Anna sechs Monate nach der Geburt Marias ihr Schlafzimmer zu einem kapellenartigen Heiligtum machte, in das sie „nichts Unreines und Gemeines" hineinließ[30]). Namentlich die apokryphen Evangelien boten mit ihren vielen genremäßigen Zügen dieser Epoche Gelegenheit, das Leben religiöser Persönlichkeiten ihrem alltäglichen anzugleichen und nahezubringen. Das Marienleben, im 15. Jahrhundert so beliebt, bedeutet eine solcher Möglichkeiten, in der besonders die Innigkeit der deutschen Kunst ihren tiefen Ausdruck fand.

In den 1409 bereits vollendeten Grandes Heures findet sich auf fol. 31v der Gang Marias zum Tempel[31]). Der Außenbau, von außen fast zentralperspektivisch gesehen, zerfällt innen in von ihrem Inhalte

abhängige, für sich konstruierte Räume, deren linker den eigentlichen Tempelraum darstellt, mit dem üblichen Vorhanghintergrund. Dieser aber wird jetzt in sanfter Hängekurve wirklich aufgehängt, also realistisch gemeint. Ueber ihm erscheint die spitzbogige Wandgliederung, worüber wieder die Balkendecke ansetzt, deren Balken mit einem roten Streifen mit weißen Rosetten belegt wird, wie sie auch die Brüder von Limburg in dieser Art anwenden. Wieder erfährt der Altarraum rechts eine dunkelblaue Gewölbegliederung und setzt sich im Aeußeren durch Strebepfeiler durch. Ein übereck gemeinter Glöcknerraum unterscheidet sich durch ein höheres Bodenniveau und eine gelbe Holztüre vom eigentlichen Hauptraum.

Die Deckenbalken laufen in schrägen Parallelen ohne gemeinsamen Fluchtpunkt, so daß in der Mitte ein trapezförmiges Feld entsteht — die seit dem 9. Jahrhundert wieder aufgenommene antike Deckenkonstruktion[32]). In der Verkündigung, fol. 34, nehmen die wirklichkeitsnahen Architekturelemente zu: so ein blaues Gewölbe mit roten Rippen, vor einem hellen flachgedeckten Raume vorne mit Lichteinfall von links und einer bräunlich-grünlichen Steinwand. Auf fol. 37 wird die gelbe Tonnendecke nach oben zu dunkler und zwar durch Zusetzung von Blau, also nicht mehr durch Intensivierung der Lokalfarbe, ein für diese Zeit ganz vereinzelt dastehendes Mittel. Die Hochzeit zu Kanaan auf fol. 41 vereinigt die genannten Elemente, konzentriert den stärksten Farbakzent — Rot — auf die Mitte, d. h. auf die Braut, und setzt die bunte Personenreihe vor einen beinahe grisaillehaft gedämpften Innenraumgrund von Hellgrau und Hellblau, wobei der Durchblick durch die Türe sich ins fast Schwarze öffnet. Eine farbliche Einheit der Wände umfängt die Buntheit der Personen. Die Gliederung durch die ungerade Zahl, für das 14. Jahrhundert allgemein und für Hesdin besonders charakteristisch, antwortet in der Fensterwand durch eine Fünfzahl auf die Dreizahl der vorderen Arkatur. Für den Breitraum bildet der Tisch eine ihm gemäße Schranke; Tafelszenen mehren sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in der Malerei. Dadurch, daß die Architektur den Tisch seitlich überschneidet, steht dieser entschiedener im Raum, was sich bei den sparsamen perspektivischen Anweisungen als wesentlich auswirkt. Dabei bleibt für die Mundschenke vor ihm neben den tonfarbenen und plastisch durchgearbeiteten Krügen kein Platz mehr; diese rechnen mit dem Betrachterraum selbst, und so kann sich ein Gewandzipfel des einen Dieners vor die Außenarchitekturrahmung drängen. Christus nimmt nicht mehr die Bildmitte ein, doch heben ihn und Maria noch Größe und Heiligenschein hervor, und zwar sitzt er da, wo der „lauteste" perspektivische Akzent des Bildganzen, die schräge Begrenzung des seitlichen Spitzbogenfensters, spricht. Christus greift auch als einzige Person überschneidend über eine andere. Die übrigen sitzen ruhig, der Brautvater hebt ein pokalartiges Glas, die Braut ergeben mit übereinander gefalteten Händen — so ergeben wird auch noch die Braut in

Brueghels Bauernhochzeit ausharren, und man darf sicher in solcher Passivität bereits den Vorklang dessen, was man als spezifisch niederländisch begreift, erkennen. In diesem wird sich die räumliche Umgebung naturgemäß mehr als bloß kulissenhaft durchsetzen. Schließlich wandelt sich das Nebenbei zum Nur noch.

Die Darstellungen auf fol. 67 (Judas empfängt die dreißig Silberlinge) und fol. 106 (einer Totenfeier) folgen ähnlichen Bedingungen; die letztgenannte baut farblich auf Rot und Schwarz auf, unter Vermeidung von Blau, das sich nur an den Fußbodenfliesen, den Fensterscheiben, und dem Wappen auf dem Baldachin findet. Der Baldachin wird ein häufig gebrauchtes Raumrequisit bis weit in das 15. Jahrhundert hinein werden; das Boucicaut-Atelier und nach ihm Jan van Eyck machten ihn zu einer Wand schaffenden Thronform, wobei die auf der frühen Stufe besonders in Frankreich beliebte Art der Kegel- oder Trichterform allmählich verschwand. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ist — eine weitere Folge der durch die Elevation der Hostie eingeleiteten Altarwandlung — der Altarbaldachin von den Synoden Paris, Münster, Köln, Lüttich und Exeter vorgeschrieben, seit 1300 auch in Cambrai [33]). In den romanischen Ländern schafft der Baldachin heute noch einen heiligen Raum.

Gehören diese Innenraumdarstellungen der späten Zeit Jacquemarts de Hesdin an, so weisen zwei Bildseiten der Grandes Heures unmittelbar auf die Boucicaut-Werkstatt hin: fol. 96 (Petrus führt den Herzog von Berry in den Himmel) und fol. 100 (Vision eines Papstes). Mit einem Schlage wandelt sich hier Entscheidendes: Tisch und Stuhl werden zu regelrechten Mobiliarstücken, die Farben Braun — nicht mehr das wässerige Holzgelb Jacquemarts — und Grün setzen sich als primär durch, d. h. also die der Wirklichkeit am nächsten.

Von der erwähnten Verkündigung der Petites Heures, fol. 141v, kann man den Innenraum der gleichen Szene in den Très belles Heures, ebenfalls aus dem Besitz des Herzogs von Berry, ableiten [34]). Der Fluchtpunkt wird hier aber, falls man einen solchen behelfsmäßig anerkennt, in die Raumachse verlegt; und die in den Petites ;Heures einer Konsole gewichene Stütze bleibt dabei trennend und den Engel überschneidend bestehen. (Hängende Konsolen in der Art von hängenden Schlußsteinen bevorzugt die gleichzeitige französische Baukunst, namentlich aber die englische Spätgotik). Hinzu kommen Spitzbogenfenster an der Rückwand, wie ein als Dekoration vor dieser aufgespannter Vorhang, der keine Raumteile mehr schafft. Außerdem verschwindet der Außenbau. Die Heimsuchung des gleichen Codex, wieder im Kastenraum sich vollziehend, sucht die beiden Seitenwände voneinander zu differenzieren: die linke mit geöffentem Türflügel — man denke an Campins Merodealtar — rechts eine Türöffnung, durch die man im dunkleren Nachbarraum, der über die Bildgrenze hinausreicht, die Umrisse eines Möbelstücks erkennen [35]).

In solchen, zunächst so geringfügig erscheinenden Einzelzügen, entdecken sich doch bereits die Keime für die Innenraumdarstellungen der Tafelmalerei, wie sie zwei Jahrzehnte später die niederländische Malerei bestimmen. Jacquemart de Hesdin übernahm den Pucelleschen Raumtypus, erweiterte ihn, fügte einen zentralbauartigen hinzu, billigte ihm ein größeres Volumen zu, und näherte ihn so der Wirklichkeit um eine weitere Stufe.

Mit den Brüdern von Limburg, aus Geldern stammend und in manchem die Tendenzen Jacquemarts weiterführend, tritt das nordniederländische Element noch entschiedener hervor. Als ein frühes Beispiel dafür mag die Bilderbibel Karls des Kühnen um 1402—1403 gelten[36]). Fol. 1 zeigt den Hl. Hieronymus im Gehäus, eine Benennung, die der Kunstgeschichte noch für die Darstellung des Heiligen im echten Innenraum blieb[37]). Die Zeichnung wurde auch als aus der Schule von Bourges herrührend bezeichnet; in Bourges besaß Paul von Limburg ein Haus. Das Thema kommt wie das der Verkündigung dem Hang zum Intimen und der mystisch-scholastischen Gesinnung entgegen. Der Innenraum sprengt hier das schreinsartige und lockere Gehäuse. Da die perspektivische Einsicht von rechts nach links führt, wird vorne noch ein Stück der Außenarchitektur rechts gegeben. Dabei begegnet die Dreiteilung der vorderen Arkatur im Inneren einer bezeichnenden achsialen Verschiebung. Ein Breitraum ist gemeint. Dessen Rückwand öffnet sich aber schluchtartig zu einem gotischen chorartigen Altarraum, der in die Tiefe vorspringt, und nicht etwa in der Mitte der Rückwand ansetzt, sondern zugunsten der Gewölbebeziehungen etwas nach rechts verschoben ist. Der Kopf des Löwen versperrt den unteren Ansatz dieses Raumes, der oben um so tiefer wirkt. Auch der Sessel des Hieronymus verstellt einen Raumannex, wodurch der Kirchenvater in einem weiteren Raumvolumen sitzt, als es der enge Breitraum eigentlich zuläßt. Der Zwiespalt des Ganzen wird deutlich: ein an und für sich noch ideell gemeinter Raum erfährt eine realistische Behandlung durch eine den Lichteinfall betonende Schraffur, wie sie z. B. den Ansatz von Wand und Fußboden markiert, durch die Anbringung eines Bücherbords, durch eine Akzentverschiebung nach links, durch das Ausspielen von Breit- und Tiefenraum gegeneinander mit dem Gefühl für selbständige Raumkompartimente, endlich durch die Beobachtung frühgotisch burgundischer Architekturformen, wie z. B. der Kapitelle oder der wirkungsvollen Fensterrahmung vermittels einer dunklen Wand. Die übrigen Miniaturen der unvollendeten Handschrift zeigen Architekturen, die auf der gedämpften Farbstufe der Petites Heures stehen[38]).

Die Belles Heures des Herzogs von Berry geben einen Beweis für die Beziehungen zu Jacquemart. Nach dem früheren Besitzer heißen sie auch Heures d'Ailly. Auf fol. 30 spielt die Verkündigung in einem Kastengehäuse, das in einer Art Tabernakel, von einer Karyatide getragen, Gottvater beherbergt; man erinnere sich seiner Anbrin-

gung auf der gleichen Szene bei Pucelle[39]). Fol. 186v der 1403 im Berryschen Inventar erwähnten Handschrift zeigt Hieronymus in einem kirchenschiffähnlichen Raum mit leeren Bänken. Fol. 212v bringt Salome in einem nach rechts geöffneten Kastenraum[40]). Mit Jacquemarts Darstellungen verglichen scheint das Ganze freier zu sein, die Rahmung vereinfachend, den Vordergrund vermittels einer starken Aufsicht leer lassend. Eine Blendarkatur gliedert die Rückwand. Der Thronbaldachin gibt die Raumtiefe an. Vergleicht man die architektonische Substanz mit jener der aus dem Boucivaut-Atelier hervorgegangenen Werke, so entdeckt sie sich bei den Limburg als leichter, gleichsam flächiger, gewichtsloser und ohne Mauerkern. Als wesentlich muß festgehalten werden, daß aus dem Kastenraum eine Raumecke wird und so die von der Außenarchitektur betonte Raumtotalität sich zugunsten einer Akzentuierung des Innenräumlichen umwandelt.

In den Très Riches Heures des Herzogs von Berry, jetzt im Musée Condé in Chantilly, sitzt der Herzog auf fol. 1 an der Festtafel; die Szene ist der Buchmalerei, in der Verwendung des Tisches als Bildschranke ebenso, geläufig[41]). Der Herzog sitzt auf einer langen Bank, einem Möbelstück, das sich noch oft in der Innenraumdarstellung wiederfinden wird. Rechts schneidet der Rahmen das Ganze ab. Die Dunkelzone des Kamins mit Ofenschirm gibt den Personen einen wirkungsvollen Hintergrund, wozu ein Baldachin darüber die einzige Tiefenangabe bietet. Die in Reliefschichten aufgezogene Komposition sammelt die stärksten Bewegungselemente auf die linke Seite, während sich die ruhigen Bildteile auf die rechte Hälfte um den Herzog konzentrieren. Charakteristisch erscheint das Suchen von Umweltangaben, wie in den teppichhaft aufgehängt Kampfszenen links, und solche Bestrebungen erscheinen für das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, in dessen erste Hälfte dieses Stundenbuch fällt, als allgemein gültig, wie noch bei der Werkstatt des Meisters aus dem Kreise der Christine von Pizan ersichtlich werden wird.

Die Winterlandschaft der Chantilly Heures, vollgesogen mit tiefer Winterlichkeit und schweigendem Frieren, rückt eine Hütte mit Schrägeinblick fest an den linken Bildrand, dem hier die Rolle der verfestigenden Außenarchitektur übertragen wird[42]). Die Schrägrichtung der ganzen Komposition machen auch ihre ganzen Bewegungsmotive mit. Das irreguläre Hüttenzimmer geht in seiner malerischen Willkürlichkeit weit über die Innenräume Jacquemarts hinaus. Der Kamin selbst, an die Seitenwand gerückt, bleibt unsichtbar, nur die Ecke des Rauchfangs wird sichtbar und die Betonung liegt viel mehr auf den an ihm sich wärmenden Menschen — die niederländische Neigung, Handlungswirkungen mehr als die Handlung selbst zu beobachten. Der an die Seitenwand gerückte Kamin, rahmenhaft den Sprung vom Betrachter in den Bildraum erleichternd, findet sich anscheinend kompositionell zuerst in Lorenzettis Abendmahl in Assisi ange-

wandt [43]). Die niederländische Malerei weiß dieses Mittel für lange Zeit zu übernehmen und weiterzugestalten. An den leeren Wänden hängen zwei Tücher mit einer greifbaren Konsistenz auf Haltern, im vorderen Raumteil hell auf dunkelgetönter Wand, im hinteren dunkel auf einer hellfarbigen, wo sich sonst die Dunkeltöne häufen. Auch verhält sich der rückwärtige Raum rahmenparallel. Er gibt dadurch dem schrägen vorderen eine stabilere Raumfolie und den ruhenden Pol gleichsam für das ganze Bildfeld, wie man denn überhaupt das Ganze von der Bewegung zur Ruhe hin abliest — die Miniatur verlangt dieses „Ablesen" in erhöhtem Maße. Nach hinten zu verkleinern sich die Personen, wobei die zu starke Aufsicht durch den wohlig hineingestreckten Hund gemildert wird.

Für den irregulären Raum mit apsidenartigen Anbauten und Nachdunkelung nach hinten zu, bietet die Verkündigung des gleichen Codex ein weiteres Beispiel; wieder werden Ueberschneidungn und Schrägeinsicht gegeben, Prinzipien, die sich natürlich nicht nur für die Innenraumdarstellungen allein angewandt finden [44]). Musizierende Engel, in der rheinischen Kunst und bis Dürer, bei dem man dafür Bellini als Vorbild zitiert, stets beliebt, finden sich lünettenhaft in Fenstermotiven. Die Geißelung auf fol. 144 steigert den durch Ueberschneidungen wirkenden Hallenraum noch mehr, unter Vermeidung von Achsialität und mit einer charakteristischen Knickung; dabei unterstützen die gestaffelten Personen die Tiefenwirkung. Pfeilerplastiken — schon für Jacquemart und Beauneveu bezeugt — stellen als Adam und Eva sinnbildliche Beziehung zwischen dem ersten Sündenfall und der Geißelung her. Das Gewölbe ist aus Ziegelsteinen gemauert. Die obere Rahmung ist tryptichonartig mit einem Halbkreis in der Mitte und entsprechenden Viertelkreisen an den Seiten gegliedert. Diese Rahmenform, einer Innenraumwölbung sehr leicht anzupassen, nimmt hier gar keinen Bezug auf diese; erst das Porträt des Herzogs von Bedford in dem dieser Richtung den Namen gebenden Stundenbuch tut diesen Schritt entschieden, dem die architektonischen Verfestigungen des Boucicautateliers voraufgingen. Für die Limburg erstreckt sich das Bildfeld noch unendlich nach allen Seiten ungebunden unter dem nur aufgelegten Rahmen, der notwendigen Begrenzung, weiter, wenn auch abschließende Linienparallelen den Bildrand bezeichnen, wie in der Winterlandschaft die Angleichung von Bild- und Innenraumgrenze mit einer Beschränkung der Außenarchitektur, die, von metallischer Dünnheit, in der Geißelung durch ein von der Bildgrenze abgeschnittenes Obergeschoß besonders „natürlich" wirken möchte. Dabei geht sie offensichtlich gegen das für die Brüder Limburg, an Hand der italienischen gleichzeitigen Beispiele vor Masaccio allzu bereitwillig gezogene Beispiel der Komposition in Reliefschichten an — die übereck gestellten, geknickten Bauten suchen im Gegenteil eine Durchdringung [45]). Der von Taddeo Gaddi abhängige Tempelgang (S. Croce, Florence) macht die typisch nieder-

ländische Uebersetzung, besser Uebertragung, deutlich. Gaddi gibt eine allseitig offene Pfeilerbasilika — die Très Riches Heures schließen die südliche Seitenschiffwand zugunsten einer Konzentrierung des Innenräumlichen. In die Wände wird eine Fensterrose eingeschoben; das untere Sims bleibt in Kopfhöhe der Personen. Das Strebewerk wächst steiler. Der querschifflose Bau hat eine Apsis mit tiefgezogenen Chorfenstern und Altar - beides fehlt bei Gaddi. Die Architektur bildet bei den Limburg ein festeres Kontinuum als auf dem italienischen Vorbild, bei dem übrigens das Größenverhältnis des Menschen der Wirklichkeit näher ist, wie dort auch der Lichteinfall stärker behandelt wird. Bei den Limburg fließt er dagegen weicher. Gaddis Fenster wirken loggienartig, ideeller, während sie in den Très Riches Heures, als Oberlicht verglast, unten den Einblick in den dunklen Raum freigeben und in einer kompakten Mauer sitzen [46]). Das Zuständliche erfährt dort auch durch verstärkte Menschengruppen, die sich z. T. aus den Fenstern herauslehnen, eine Unterstreichung. Der Italiener baut eine ideelle Architektur um das Individuum, der Niederländer eine als Masse Räumlichkeit verleihende, die mit den Menschen darin eine gewisse Einheit eingeht und den Hintergrund vor einem bewölkten Himmel verstellt. Der Totalitätsgedanke von Außen-u nd Innenbau wirkt aber für die Limburg noch so stark, daß eine eigentliche Nurinnenraumdarstellung nicht in Frage kommt. Das Kircheninnere als Schrägeinblick wird von jetzt ab ein Kernthema der niederländischen Malerei — bereits Jacquemart ebnete solchen Ueberschneidungsmotiven den Weg, und das Bedford-Atelier führt sie weiter fort [47]). Damit tritt der Bildaufbau, auch in Bezug auf die Frontalität der vordersten Bildschicht, in ein Stadium, dem die Tafelmalerei schließlich durch Weglassen der Außenarchitektur seinen in die Zukunft weisenden Sinn verlieh.

In die Zukunft leitet auch, neben einer allgemeinen Weitung des Raumgefühls, die Wiedergabe eines Raumgefüges, eines Nebeneinanders zweier oder mehrerer Gemächer, wovon eines als reiner Selbstzweck leer bleibt; z. B. bei Broederlamms Dijoner Altar oder in der gleichzeitigen Buchmalerei. Die Farbe beginnt sich dem anzupassen. Dies bedeutet einen entscheidenden Schritt mehr zu der neuzeitlichen Auffassung hin, die den Raum vor dem Menschen da sein läßt. Der dritte pompejanische Stil kennt ein ähnliches Raumhintereinander und mit verwandten illusionistischen Mitteln wiedergegeben, jedoch dem Menschen darin vielmehr untertan. Die Rahmung übernimmt dabei eine entsprechende Aufgabe [48]). Charakteristisch dafür aber ist das Umgehen perspektivischer Gewaltsamkeiten unter Vermeidung der Seitenwände mit ihren Fluchtlinien, die das Boucicout-Atelier dagegen geradezu sucht, während sie im Pompejanischen, wenn sie auftreten, fast stets fehlerhaft anmuten.

II. Der Boucicaut Meister.

Das Stundenbuch des Marschalls de Boucicaut im Museum Jacquemart André Paris hat den Namen für ein Atelier geliefert, dessen Bedeutung für die Entwicklung der niederländischen wie der französischen Malerei immer mehr erkannt wird. Unter dieser Bezeichnung verbergen sich mehrere Hände in noch nicht restlos geklärten Zeit- und Schulverhältnissen. Für das Boucicaut-Stundenbuch wird auch der Zeitraum 1399—1407 genannt, jedoch sind die Daten 1414—1416 zweifellos die richtigen, wenn man nicht sogar geneigt ist, ein paar Jahre höher hinauf zu gehen[1]). Sicher fällt die entscheidende Wirkung der Werkstatt in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Was sofort bei dieser Gruppe auffällt, ist der Abstand von Hesdin und seiner Richtung, wie den Limburg: Die Architektur erfährt eine andere Straffung, eine Vereinheitlichung, die Wände bekommen Substanz, die Vielräumigkeit weicht dem einen festbegrenzten Raum, die Außenarchitektur erleidet eine entschiedene Vereinfachung zur Wirklichkeit hin. Die Hinweise auf italienische Beeinflussung, wie die Simone Martinis, gelten nur mittelbar. Viel näher liegt die von Durrieu bereits vorgeschlagene und weitgehend anerkannte Namensgleichsetzung mit Jacques Coene aus Brügge, Maler zu Paris, von dem auch baumeisterliche Tätigkeit überliefert ist — das gebaute Moment erscheint sehr bald deutlich.

Der Innenraum wandelt sich aus einem Kastenraum mit Breitentendenz zu einem kubischen, tiefen Gebilde mit einer ausweglosen Wandbegrenzung. Die Fenster werden zu Durchbrüchen innerhalb der festen Wandflächen, die den Raum auf allen vier Seiten — man ergänzt sie auch in der Rahmenebene sofort — fest begrenzen und nicht nachprüfbare Nebenräumlichkeiten vermeiden, und die Seitenwände schleusen in die Tiefe.

Als Beispiel dieser Richtung soll die Dedikationsminiatur des „Livre des Merveilles du Monde" vorweg genommen werden[2]). Johann Ohnefurcht nimmt das Buch mit den Wundern der Welt von seinem Schöpfer entgegen. Dvorak (Rätsel, S. 195, Tafel 54) nennt als neue Forderung das Bild „als Porträt eines Raumausschnittes", wobei Komposition und Raumdarstellung noch an trecenteske Gewohnheiten anknüpften — die Folge einer Betrachtung, die der Innenraumdarstellung keine eigene Entwicklung bis zu den Eyck zuerkannte. Doch wird auch betont, daß die „naturalistischen Züge bereits das italienische Gerippe ganz verdecken". Das Ganze ist perspektivisch nach rechts gerichtet, die Architektur füllt das ganze Bildfeld, das keinen Platz für den Himmel läßt. Das hellbraune Tonnengewölbe bleibt ohne jede bunte, sein Volumen beeinträchtigende Verzierung, und rechnet mit Schattenwirkung. Seine Biegung gibt uns auch den Durchmesser für die Außenarchitekturrahmung, die fest an die Bildschwelle ge-

rückt ist, steinfarben wie auch das Wappen im Türsturz des Eingangs. Diese Gleichsetzung Gewölbe - Rahmen nimmt Jan van Eyck in der Berliner Kirchenmadonna wieder auf. Mit diesem Rahmen sieht man den Kamin links statisch zusammen; der Rahmen überschneidet ihn, er ist also ein wenig enger als die eigentliche Raumbreite, auch dies ein eyckisches Prinzip. Noch rahmt die Außenansicht das Innere auch unten und bildet eine Stufe zu ihm, aber über diese Stufe hängt ein Teppichzipfel herab, er drängt nach vorne, aus dem Bildraum hinaus, und verlebendigt gleichzeitig die starre Architektur. (Der Rahmen wird ein Problem, unser Gedächtnis sieht voraus zu dem emanzipierten Bildraum manieristischer und barocker Perioden). Das Fenster, mit den gleichen hellbraunen Leisten wie die Deckenfarbe, bekommt durch Höhe und Breite eine gesteigerte Bedeutung für die Funktion des Innenraums: es schneidet organisch als Querriegel in die Längsrichtung des Tonnengewölbes ein, und trennt dadurch wirkkungsvoll die zu starke Tiefenrichtung ab, so daß sich das Korridorartige mäßigt. Die aufgeklappten Flügel mit der gründlichen Verglasung, die ein feines Goldmuster zeigt, beleben durch ihr gleichsam „sperrangelweites" Offenstehen und lassen den leuchtend blauen Himmel hereinscheinen — nicht mehr den goldenen. Dabei wird der Lichteinfall beobachtet: die Fensterbank hellbeleuchtet, die Horizontale des Fensterkreuzes auf der unteren Seite dunkel, der belichteten oberen heller. An der Labilität der offenen Flügel mißt sich die Stabilität von Wand und Decke; der linke schließt ungefähr (und eben nicht ganz!) mit dem Kaminvorsprung ab, der zwischen Flügel und Fensterkreuzvertikale endet; der rechte ist am Eckpfeiler der Außenarchitektur, die ja die innere Raumecke angibt, zu Ende — eine wesentliche Verfestigung des Ganzen. Vor dem Kamin, dessen Rauchfang eine Art von Baldachinrolle spielt, steht die schon von den Limburg bekannte und sich über Campin in dieser Anordnung durchsetzende Bank, auf der Johann sitzt, die schnell in die Tiefe leitet, und deren rechte Hälfte leer zu lassen sich nicht gescheut wurde; das Wappentuch belegt sie auf das Kostbarste. Den strengen in die Tiefe weisenden architektonischen Linienanweisungen arbeitet Verschiedenes entgegen, vor allem die Verdeckung des kritischen Ansatzes Fußboden — Wand, die Personengruppierung, die Schranke des Mäuerchens rechts, ein spezifisch Boucicautshes Requisit mit der tonfarbenen Blumenvase darauf, in der blaßblaue und weißliche Blumen asternfarbig blühen. (Als beliebte Topfpflanze galt damals besonders die Nelke). Auf der Banklehne ruht die Hand des Mannes mit Turban, und belebt sie so; ein gelassenes Zuschauen, wie das des ;Bouts auf dessen Löwener Abendmahl (der den Daumen in den Gürtel steckt, wie einer der Zuschauer auf Ouwaters Lazaruserweckung). Die Handlung besitzt eine in sich beschlossene Souveränität; einer der Männer gibt sich beinahe als Rückenfigur. In sich beschlossen wirken auch die beiden Pagen hinter dem engen Fen-

ster, wovon der eine den Kopf neigt und vorstreckt, um noch mitsehen zu können, — ein feines Empfinden des zu kleinen Fensters und der knabenhaften Neugier — wieder denkt man an das gleiche Motiv auf dem Löwener Bild [4]). Dazu die Beziehung der Architektur durch das Wappen auf den Menschen, die Innigkeit der Blumenschale, die nicht nur Dekorationsstück zur Belebung der kahlen Mauer hinter und unter ihr auszumachen hat, sondern gefüllt mit Dinglichkeit wie Eycks Gegenstände erscheint. Schließlich die Wirkung der Farbverteilung: die blaugraue Steinfarbe dunkelt nach hinten zu nach, und geht mit den realistischen Farben von Decke, Fenster und Kamin (dessen blaue Schattenzone schwarz verstärkt wird neben der schwarzen Mütze und dem ebenso gehaltenen Kragen Johanns) zusammen. Der Fußboden zeigt das gewohnte Grün, das sich aber unter der Bank zu einem großen Schatten verfärbt, wobei der Boden keine perspektivischen Anweisungen gibt. Die prangenden, leuchtenden Töne — die der Bildseite mit denen der üppigen Randleiste etwas unsagbar Kostbares verleihen — konzentrieren sich auf den Vordergrund: das Gewand Johanns des Furchtlosen goldrot-brakaten wie das Buch, das der hellrosa gekleidete Kniende „Frère Haylon" darbringt, das Blaugold des Wappentuchs — von der Bank guckt nur vorne links ein braunes Stück darunter hervor, der Stehende rechts hinter dem Herzog in wässerigem Grün. Die dunklen Töne im Hintergrund unterbricht nur das rote Obergewand des Mannes, der die Hand auf die Banklehne legt, und die rote Mütze des einen Pagen. Diese Farbabstufung verbindet jetzt Mensch und Architektur, von der entschiedenen Perspektive unterstützt — und damit setzt ein modernes Farbprinzip ein, dessen Bewußtheit alle Zufälligkeit ausschaltet. Und nicht zufällig übernimmt der Innenraum dabei seine maßgebliche Rolle.

Im Livre des Merveilles findet sich auf fol. 9 ein Einblick in eine Schatzkammer, in braunen Tönen gehalten, aus denen die goldenen Gefäße auf einem Bord hervorleuchten. Der vergitterte Fensterausblick zeigt einen nach unten zu heller werdenden blauen Himmel, was man gerne als Luftperspektive ansprechen möchte [5]). Fol. 20 zeigt wieder einen „tönigen" Raum mit bunten Menschen darin, wobei der obere Bildrand das Fenster überschneidet. Auf fol. 23 wird der Fußboden nach hinten zu stark dunkler, fol. 26 bringt den Baldachin als Raumtiefenangabe, ein Mittel, auf das noch eingegangen werden wird, fol. 39 eine Tafelscene (wie fol. 23 einen mit Zinn gedeckten Tisch), fol. 44 einen Innenraum mit matten „realistischen" Farben (die Erkenntnis des unreinen Substanzgehaltes der Dinge, die nicht mehr bloße Sehobjekte sind — für die Farbe eine der entscheidensten Taten des 15. Jahrhunderts, der erst eine grelle Buntfarbigkeit vorausgehen mußte). Auf fol. 76 schwächt eine eigenwillige Fliesenperspektive den verzeichneten Raumgrundriß ab. Fol. 116, wieder eine ganzseitige Buchübergabeminiatur, hält den Lichteinfall

von links folgerichtig durch; über einem Baldachin wölbt sich in gleicher Breite eine Tonne, eine Raumschaffung, die noch behandelt werden wird. Fol. 170 mit dem Mäuerchen mit Blumentopf, fol. 146 mit einem in die Breite leitenden Rautenmuster auf dem Fußboden, das die Tiefenwirkung der Architektur selbst überläßt. Darauf entdeckt sich ein bezeichnendes Dilemma: den ersten schroffen Uebergang Innenraum = Außenwelt an der Türschwelle mildert der in den Raum hineinwachsende Rasen. Fol. 171 zeigt ein Schlafzimmer mit dem Bettypus, der sich bis in das 16. Jahrhundert hält: der Baldachin mit dem vorne zu einem herabhängenden Bausch gerafften Vorhang, fol. 261 eine Apsisnische am Hauptraum. Auf fol. 268 knien zwei Mönche vor dem Papst, aber nicht in einem Palastgemach, sondern in einem bürgerlichen Wohnraum mit einem Stollenschrank, und in gedämpften Farben ohne hervorstechendes Rot – hier zeigt sich wiederum, wie wenig man die Formel von der Buntfarbigkeit des beginnenden 15. Jahrhunderts verallgemeinern darf.

Neben dem Brüsseler Werk von 1408[6]) steht der Bocaccio für Johann Ohnefurcht, zwischen 1409—1411[7]). Auf fol. 140v zeigt die Darstellung, wie Clearque der Tyrann in einem Gewölbe getötet wird[8]). Es handelt sich dabei um ein sechsteiliges Rippengewölbe mit Schlußstein — eine Konstruktion, die der Buchmalerei schon durch Tabernakel mit dem gleichen Gewölbe vertraut war. Wieder erscheint die steinerne Substanz deutlich, hinzu kommt aber eine neue untrennbare Verknüpfung von Gewölbe und Außenarchitekturrahmung, die, ein Korbbogen, den Innenraum ohne Abstand vom Rand des Bildfeldes nach vorn hin öffnet; dem Bogen paßt sich die starke Drückung des Gewölbes an. Hinter den drei Personen bleibt eine geräumige Raumtiefe; die Gewölbezwickel sitzen auf Apsiden — mit Rundbogenfenstern wie im ganzen Codex — die sich nach rechts und links über den Bildrand ausbreiten, aber so, daß man den Grundriß zeichnen möchte. Die Struktur bleibt klar, Rundbogen und Vereinfachung der Zierformen, namentlich an der Außenarchitektur unter Vermeidung von Kleinteiligkeit, sprechen da wesentlich mit, und die Menschen genießen in ihr Bewegungsfreiheit.

Dem Einblick eines gebauten Innenraumes kommt auch fol. 141v „Der Tyrann Dionys von Syrakus" stark entgegen. In der festen Wand sitzen die Rundbogenfenster als ausgesprochene Helligkeitszonen. Die Tonnenwölbung stützt und hält eine Balkenverstrebung zusammen, ein Motiv, das einmal die architektonische Aufgabe unterstreicht, ein andermal aber den Raum in für das Größenverhältnis wirkungsvolle Raumteile zerlegt; darauf reagiert unser Schätzungsvermögen[9]). Die rückwärtige Schmalwand bringt ein doppeltes Rundbogenfenster, der Raum erscheint dadurch ausgewogen — dieses Doppelfenster wird auch Jan van Eyck kennen. Wieder sitzt es organisch in der Wandfläche.

Verblüffend für den Betrachter unserer Zeit wirkt aber die Verschiebung des ganzen Raumes mitsamt Fußboden und Außenarchitektur vom eigentlichen Bildrahmen, an dem die Architektur nur an der linken Seite gelenkartig festsitzt, schräg in die Bildfläche hinein, also aus der Frontalebene des Rahmens weg, so daß ein leerer Zwickel zwischen diesem und der Fußbodenschwelle der eigentlichen Darstellung entsteht. Dadurch erfährt der so fest in sich geschlossene Innenraum noch eine außerordentliche Verselbständigung durch ein Mittel, dessen Kühnheit unseren Augen nicht mehr ohne weiteres geläufig ist. Die Tendenzen dieses zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts — in manchem dessen „dunkles" Jahrzehnt bisher — greifen alle Möglichkeiten, Tiefe zu gestalten, auf. Ein Mittel nur wird die hohe Aufsicht, ein anderes frappante Ueberschneidungen. Daneben aber suchte die bildmäßige Darstellung durchaus nicht eine so übergangslose Verbindung mit dem Betrachter wie etwa die spätere Malerei des Barock. „Die ältere Malerei ging immer von der Vorstellung einer architektonischen Totalität aus, eines Raumes, der sich bereits im Bilde, spätestens in der vorderen Ebene des Bildraumes gegen den Beschauer abschließen muß. Sie zeigte also, wenn möglich, außer dem Innenraum noch ein Stück Außenarchitektur"[10]). Mit der Anerkennung der Fluchtpunktperspektive geriet eine solche Anschauung, die im Kunstwerk eine viel höhere Objektivität erkannte als die spätere, den Niederschlag des objektivierten Geistes gleichsam, in eine gewaltige Spannung. Schrägeinblicke und Uebereckstellungen momentanisieren für uns meistens, schalten das Subjekt und den Augenblick ein[11]). Das Streben nach Durchbrechung der Bildebene gehört zu den immer latent vorhandenen Antinomien der Malerei; hier aber rückt die Darstellung noch nach innen von der Bildebene ab. Im Tempel von Lokri, beim Tyrannen von Syrakus, machen die Fußbodenfliesen die Verschiebung noch nicht so ausschließlich mit. Die Boucicaut-Werkstatt, die wie ihre Epoche den Kastenraum so energisch wiederaufnahm, nachdem ihn Hesdin und die Limburgs vielmehr ignorierten (vom Motivischen her gesehen), kennt diese Verselbständigung des Innenraumes mehrmals: so bei der Geburt Marias in einem Lektionar von Bourges, das Durrieu um 1409 ansetzt, und wo die Gewölbeverstrebungen betont schräg zum Rahmen laufen[12]). Ebenso verhält es sich auch auf der Geburtsscene fol. 74v des Stundenbuchs de Neville, von Leroquais etwa kurz nach 1427 datiert, die neben der üblichen Kaminwand auch ein Fenster mit einblickenden Personen zeigt[13]). Nicht so ausgesprochen, aber doch deutlich, wiederholt dieses Prinzip sich auf dem Titelblatt des Buches Salomon, überreicht an Karl VI. (Paris, Bibl. nat. ms. franc. 23279; abgebildet Durrieu, Boucicaut S. 23) in den Verstrebungen, wobei der ganze Raum sich unverkennbar als von dem des Livre des Merveilles abhängig entdeckt[14]).

Die späteren Darstellungen dieser Werkstatt zeigen eine Lockerung des baulichen Gefüges, die nicht ohne weiteres nach den frühen

Zeugnissen zu erwarten ist. In dem der Richtung den Namen gebenden Stundenbuch des Museums André findet sich der Kastenraum mehrmals, stets tiefer als breit. Man vergleiche den Krippenstall auf der Geburt und der Anbetung im gleichen Stundenbuch — er ist in fester Zimmermannsarbeit geräumig gefügt, mit kräftigen Verstrebungen; das einfache Streifenmuster der Stoffdraperien betont diese Geräumigkeit maßgebend. Die Baldachine hängen locker und sichtbar durch Schnüre befestigt. Als ein Mitglied der Familie Boucicaut vor der Hl. Catharina kniet, die unter einem Thronhimmel links im Vordergrund steht, sperrt hinter ihm ein Wandschirm den Durchblick ab — dessen obere Begrenzung liegt genau in der Augenhöhe Catharinas, also der Hauptperson. Ueber diesem aber sieht man in einen zweijochigen seitenschiffartigen Raum mit Kreuzrippengewölben, während der vordere, durch den Baldachin tiefenmäßig angegebene eine Längstonne zeigt — der Handlungsraum also nicht mit dem übrigen zusammenfällt. Die eigentliche Außenarchitekturrahmung ist ganz schmal geworden, ähnlich der in der Genfer Handschrift des Pizanmeisters[15]). Auf der Verkündigung fol. 53v findet sich das zweiteilige Gehäuse wieder; der Engel kniet vor dem trennenden Pfeilr[16]). Von den verwandten Räumlichkeiten der Limburg unterscheidet sich dieser hier durch die Tiefentendenz; hinter dem vorderen, mit einem einfachen Kreuzgratgewölbe gedeckten, Hauptraum schließt sich, durch einen Teppichvorhang in der unteren Hälfte getrennt, ein gleicher in perspektivischer Verkleinerung an, der durch ein zweiteiliges Maßwerkfenster der „klassischen" Zeit wie ein Kapellenjoch wirkt. Maria selbst kniet in dem so in das Bild hineingeschobenen, gegen die Breitenwirkung angehenden, Raum vor einem Altar dicht am rechten Bildrand, ja über diesen hinausgehend — die Art der Verkündigung des Genter Altars[17]). Auch hier steht das Volumen des Baus in einem passenderen Verhältnis zu den Menschen in ihm. Die gleiche Scene in dem Stundenbuch der Sammlung Durrieu (abgeb. Robb, Abb. 26), in Einigem an den Meister der Christine v. Pizan erinnernd (so in der Beziehung von Mensch und Raum, den Kapitellen, der Wiederaufnahme des Vorhangmotivs in der Art des 14. Jahrhunderts) rührt sicher nicht von dem Boucicaut-Hauptmeister her; die bauliche Situation ist die eines Querschiffes etwa, zwei sich durchkreuzender Räume; in einem Querschiffarm steht der Betrachter. Wieder sieht die eigentliche Altarapsis über den Rahmen hinaus. Wenn hier noch das Gewölbe eine leicht ablesbare Form hat, so weitet sich diese bei dem ebenso dem eigentlichen Boucicautmeister nicht ohne weiteres zuzuteilenden Blatt gleichen Inhalts der Handschrift der Bibliothek des Principe Corsini in Florenz[18]). Wieder findet sich die Querschiffsituation, rechts in die Bildleiste hingeöffnet, aus welcher der Engel herkommt. Daß es sich aber nicht um ein Querschiff handelt, geht aus der Gewölbekonstruktion hervor: Zwei Joche mit je einem achtteiligen Gewölbe, da je zwei Arkaden übergreift — Maria befindet

sich am Anfang einer Kapelle, die hinter ihr in die Tiefe führt. Die Ablesbarkeit des Gewölbes ermöglicht dessen genaue architektonische Einordnung — bei dem Bedford-Meister wird sich eine andere Methodik der Tiefenwirkung zeigen. Die Verkündigung des ebenfalls in diese Werkstatt gesetzten Morgan-Manuskripts bringt eine ähnliche Variante [19]). Festzuhalten bleibt, daß sich die Verkündigung nie in dem festen Kastenraum, dem profanen des Boucicaut-Ateliers, abspielt, sondern daß dem übernommenen Gehäuse eine neue weite und tiefe Voluminität verliehen wird, die mit der Hinzufügung realistischer Möbelstücke, Fenstermotiven usw. zusammengeht, ohne doch zum bürgerlichen Wohngemach zu werden.

Die Zeit schafft sich einige Kulissenstücke, je mehr sie sich auf feste Raumformen, architektonische Teile und deren körperlichen, und damit Platz beanspruchenden Gehalt, konzentriert. Ein solches Versatzstück ist das Mäuerchen, das die Boucicaut-Werkstatt so häufig anwendet, um Vordergrund und Hintergrund entschieden zu trennen und zugleich dem Auge gerade durch diesen Sprung die Möglichkeit, sie zu überbrücken, zu bieten. Im „Proprietaire des Choses de Bérand Dauphin d'Auvergne" kauft der Herzog von Berry auf fol. 235v Edelsteine. Er sitzt unter einem Thronbaldachin, dessen Tiefe nach hinten zu die allgemeine Raumtiefe dartut. Den Hintergrund verhängt ein Teppichgrund, und dicht vor diesem steht das Mäuerchen, auf ihm jetzt zwei der erwähnten Blumenschalen; es bildet die eigentliche feste hintere Raumgrenze [20]). Die ganze Oertlichkeit ist nach dem Prinzip eines Kastenraums aufgebaut — aber aus einzelnen, selbständigen Kulissen: Links eine Thronwand, rechts eine Türwand, wie man sie schon lange kannte, in der Mitte die Mauer — und in einer Kurvenbewegung schlängeln sich die Personen gleichsam aus dem Hintergrund des Seitenraums durch die Tür auf den Herzog zu. Auch hier bleibt das Räumliche in Attributstellung, aber der Käfig des 14. Jahrhunderts ist gesprengt [21]).

Aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bis vor 1415 datiert der „Terenz der Herzöge" (Paris Bibl. Arsenal ms. 664), dem Bocaccio Johanns ohne Furcht stilistisch verwandt; zumeist mit einfachen Raumkästen [22]). Man nennt für diesen Meister auch bolognéser Einfluß [23]). In dem Atelier des Terenzmeisters lernte wiederum der Meister des Guillebert de Mets, wie der des Rosenromans, die beide in den nördlichen Provinzen Burgunds, also im Flandrischen, tätig waren und in die Nachbarschaft des Bedford-Meisters wie Campins reichen, und an die sich der Meister des Mansel anschließt, der erneut mit übereck gestellten Räumen arbeitet. Bei dem Meistr des Guillebert de Mets dringt der Breitenraum dazu stärker vor. Es wird dabei aber wieder eine vordere Bild- und Raumschranke errichtet, und zwar durch eine Arkatur, die, über den Rahmen hinausgreifend, weiterzudenken ist. So z. B. bei der thronenden Justitia, in deren Gemach man durch drei Bogenöffnungen sieht, deren beide seitliche

der Rahmen „willkürlich" abschneidet, und den noch ein Mäuerchen trennende Bedeutung zuteilt. Aehnlich verhält es sich auch bei einer anderen Arbeit dieses Ateliers, das bis etwa 1440 zu verfolgen ist[24]).

Vielleicht darf man darin ein erneutes Durchbrechen der alten Neigung, das Bild vom Betrachter zu trennen, erblicken, den Raum, der jetzt ein starkes Volumen besitzt, und selbständiger wurde, zu verstellen. Ein früheres Beispiel dafür bietet auch die Messedarstellung in einem Stundenbuch Philipps des Guten, die, verwandt der Boucicaut-Richtung, den Raumeinblick durch einen größeren Halbkreisbogen, begleitet von je einem kleinen seitlichen, fensterartigen, ermöglicht[25]). Dicht dahinter sitzen die Mönche, die dazu eine starke Aufsicht maßgebend vom Altar trennt. Die Personen sind um die eigentliche Raummitte, deren Leere und Weite freilassend, im Viereck angeordnet und gleichsam an die Wand gedrückt. Damit geht auch die häufige Wiederaufnahme der Rückenfigur zusammen — deren Rücken bildet die vordere Bildgrenze, an der dann der Blick zunächst abprallt, ein in dieser Zeit auffallend beliebtes Mittel zur Herstellung des Raumvolumens, und in der gebauten Architektur der Säulenwirkung vergleichbar. Als Beispiel hierfür mag die Miniatur mit den beiden diskutierenden Philosophen aus der Stadt Gottes des Hl. Augustinus, wohl um 1400, dienen[26]). Die Sessel der Philosophen stehen am äußersten Bildrand sich gegenüber, und zwar die Ecken des viereckigen Raumes abschrägend, was die Tribünenbänke in den entsprechenden Hintergrundecken wiederholen. Dabei sitzen die Diskutierenden mit dem Rücken zum Betrachter hingewandt und müssen den Bezug zu diesem durch eine Oberkörperdrehung herbeizuführen versuchen. Der eigentliche Raum bleibt, mit hoher Aufsicht, wiederum ganz leer[27]). Dies wird zu einem Prinzip, das mehr als nur einen Effekt sucht.

Es wäre hier zu prüfen, wieweit die Tendenzen der Boucicautwerkstatt mit denen ihrer allgemeinen künstlerischen Gegenwart und Umgebung übereinstimmen. In diesem zweiten Jahrzehnt entdeckt sich die Verfestigung und Verselbständigung des Innenraums in der Tat als ein Kernproblem, dem fast überall nachgegangen wird — eine Ausnahme bildet z. B. die kölnische Malerei, — natürlich nicht in Form eines denkerisch gestellten Programms, so wenig wie sich etwa ein perspektivischer Teleologismus beweisen ließe; man dachte und handelte damals noch nicht nach didaktischen Begriffen. Die Frage der italienischen Vermittlung kann nur so zu beantworten versucht werden, daß sich da allgemeine Entwicklungen und Anschauungen entgegenkamen und trafen; in ihren Ueberschneidungen entdecken sich jedoch erst ihre charakteristischen Verschiedenheiten. Auch der Monumentalitätsanspruch war ein anderer als der unserer Gegenwart.

Die Wiederaufnahme des Kastenraums, der nach dem Meister des Narbonner Paraments zugunsten einer momentaneren, subjektiveren Raumanschauung in den Hintergrund trat, wirkt sich in der franko-

flämischen Malerei ganz allgemein aus. Mit der Nennung des Turin-Mailänder Gebetbuches stößt die Betrachtung in den Mittelpunkt eines der großen Herzensanliegen unserer Wissenschaft vor.

Nach Hulin de Loo lassen sich in dem Turin-Mailänder Gebetbuch verschiedene Gruppen unterscheiden[28]). Die erste, A benannt, identifiziert Hulin de Loo mit dem Narbonner Meister und setzt sie in die Zeit um 1390; ihr Hauptwerk sei die Darstellung der Messe des Hl. Gregor in einem Fragment der Sammlung Rothschild[29]). Als raumschaffendes Mittel kennt der Meister das übliche Vorhangmotiv, das er auch, ganz isoliert, auf einer Randleiste über dem knieenden Herzog von Berry anbringt. (Hulin, Tafel V). Die zweite Meistergruppe B wird um 1402–1405 angesetzt. Ein Breitraum nach dem Narbonneschema reiht die Personen in Reliefschichten hinter- und nebeneinander, und verdeckt mit ihnen die festen architektonischen Anweisungen; entwicklungsgeschichtlich gesehen ist da Jacquemart „weiter". Die Farbstufe aber ist die bunte, lokalfarbenfreudige des beginnenden 15. Jahrhunderts dieser Richtung (Hulin, Tafel VII, Text S. 17). Mit der Meistergruppe C tritt man in die Zeit um 1410—1412.

Mit diesem Meister C dringt in das Narbonner Innenraumschema eine eigentümliche Unruhe ein, die man eine schöpferische nennen kann. Die Verkündigung des Mailänder Teiles zeigt manche perspektivischen Unstimmigkeiten beim Zusammenklang der einzelnen Raumglieder[30]). Es wirkt, als ob dem Maler plötzlich die Körperlichkeit jeden Dinges auf eine so zwingende Art bewußt geworden sei, daß ihm schwer fiel, alle diese dinglichen Wesenheiten unter ein perspektivisches Schema zu nötigen und in die Fläche zu bannen. Das Abendmahl fol. 90 findet ebenfalls in dem Narbonne Raum statt. Die Gliederung der Blendarkatur an der Rückwand bezieht sich auf die davor sitzenden Personen, der mittlere breitere Bogen entspricht der übergroßen Christusgestalt davor, die außerdem wirkungsvoll überschneidet. Sie bleibt also primär. Durch den in hoher Aufsicht wiedergegebenen runden Tisch werden die darum auf schräggestellten Schemeln sitzenden Jünger sowohl zusammengehalten als auch gegen die engen Zimmerwände gedrückt; diese Anordnung um einen runden Tisch greift die Malerei danach als dankbares Motiv auf[31]). Auf der Miniatur „Jesus bei Simon" schneidet der rechte Rand den raumschaffenden Tisch ab, ohne irgendwelche kompositionelle Notwendigkeit — wieder drängt der Rauminhalt über die Bildgrenze hinaus und sprengt den festen Kasten[32]). Charakteristisch wird das Uebergewicht der Dinglichkeiten auf dem Blatt mit dem Hl. Hieronymus (Durrieu XLV), alles droht durcheinander zu purzeln, die Schrägen von Sessel und Truhe, das Schreibpult vor Hieronymus, die ungeordnet in der Truhe liegenden Bücher, in die auch noch die Bücher aus den Armen der Stehenden dahinter, diesem entgleitend, hineinzufallen drohen, die nebeneinander oben aufgehängten verschiedenen Käfige, das Zurückweichen von der Rahmenfront, deren Zwickelkreise

durchaus unachsiale und selbständige Ueberschneidungen für das Dahinterliegende behaupten. Alles das vermittelt den Eindruck eines Raumempfindens, das weniger durch das Sehen als durch das Fühlen entsteht. Zu Füßen des Hieronymus ruht nun kein Löwe mehr; die Wirklichkeit der vollgepfropften Klause scheint ihn nicht mehr zu dulden.

Die mit F bezeichnete Gruppe des Turin-Mailänder Gebetbuches vereinfacht die Außenarchitekturrahmung weiter und rückt sie fest an den vordersten Bildrand; zeitlich gehört sie zwischen 1412 -1417. Um die Wende von 1414 auf 1415 gelangte das Gebetbuch aus der Bibliothek des Herzogs von Berry in die Wilhelms v. Bayern, Grafen von Hainaut und Holland, also noch mehr in den Eyckschen Umkreis. Wahrscheinlich kann man damit auch die Wendung in der Werkstatttätigkeit in Verbindung bringen. Hulin de Loo sieht hier schon Einflüsse Hubert van Eycks, z. B. in den Kopftypen. Hubert, der Sagenhafte, könnte aber auch davon ausgegangen sein. Auf der Anbetung des Kindes im Mailänder Fragment (fol. 13v, abg. Hulin, Tafel XIII) entdeckt sich der Innenraum sofort gelockerter, statischer, auch dünnwandig — aus der Tradition Jacquemarts. Die Mittelsäule des Rahmens setzt mit der Basis in den Raum zurückgeschoben an, während ihr Kapitell und der darauf ruhende Bogen in der vordersten Rahmenebene liegen, wie die Basen der seitlichen Arkadenträger. Der untere Fensteransatz zieht sich etwa in Kopfhöhe des stehenden Königs hin, auf die sich auch die Kapitelle beziehen. Den ungeheuren Sprung aber von hier zu den mit den Eyck identifizierten Händen G und K kann man nicht in einen entwicklungsgeschichtlich so geringen Zeitraum tun, wie Hulin de Loo ihn vollziehen will — der zum Meister der Christine v. Pizan bedeutet schon den denkbar weittragendsten.

Kastenräume des dritten Jahrzehnts im spezifisch Holländischen weist die Roermonder Altartafel im Rijksmuseum Amsterdam auf; im Abendmahl steht darin der Tisch diagonal, während sonst die Bindung an das Koordinatensystem bleibt[33]). Die Tafel macht auch ein wesentliches Bindeglied für den Uebergang von der Miniatur- zur Tafelmalerei aus. Man vergleiche auch die Marienlebenscene aus „La Fleur des Histoires", wo das ganze Raumschema mit vom Dachrand überschnittenen Fenstern, Kamin, Vorhangmotiv und hoher Aufsicht sich wiederholt[34]). Der Wohnraum ist von jetzt an ein fester Bestandteil der malerischen Komposition, die dem Menschen „in seinen vier Wänden" tatsächlich nachgeht. Und die Farbdämpfung unterstreicht diese neuentdeckte natürliche Umwelt, welche eine straffe Perspektive zusammenhalten muß. Die Rahmung dazu durch eine Vorderarchitektur, vom Monumentcharakter her entwickelt, wird die Tafelmalerei dann auf ihre Weise weiter verfolgen, nachdem die Miniatur die Grundlagen dazu bot.

III. Der Pizan-Meister.

Dem Boucicaut-Atelier nahe steht der bisher zu wenig beachtete Meister, den man nach den Illustrationen der Dichtungen der Christine v. Pizan benennt — dieser seltsamen Frau, deren novellistisches Talent den Geist ihrer Epoche neben dem Roman de la Rose so nachhaltig beeindruckte und deren bilderfrohe Sprache Künder ihrer Zeit bleibt.

Der Maler, der sich innerhalb der Boucicautrichtung verbirgt, ist uns nicht leicht faßbar, obwohl er uns heute für die Entwicklung der Innenraummalerei von verkannter und jäher Großartigkeit erscheint. In einer um 1412—1413 angesetzten Genfer Handschrift begegnet er uns zunächst. Auf fol. 14 des Manuskripts kniet der Sekretär Pièrre Salmon, genannt „le Fruictier", vor seinem Herrn, König Karl VI., in dessen Schlafgemach, und in Beratung und Gespräch mit diesem[1]). Die Scene spielt sich also in einem Raum ab, dessen Intimität wir leicht überschätzen, und der vielmehr bis zum Lever des Barocks über Eycks Londoner Arnolfinibild, wo er als Trauungsgemach dient, in den Mittelpunkt eines offiziellen Zeremoniells gerückt wurde. Der Fürst lagert sich, gelassen halb sitzend, halb liegend auf sein Bett, das sich schräg und mächtig nach vorne zum Bildrand hinschiebt und das Gemach beherrscht. Ihm wird die eigentliche Raumtiefe als Aufgabe übertragen, kein Stück der Decke wird sichtbar (die Möglichkeit einer weiteren Entwicklungsstufe) und der Trichterbetthimmel — ein komplizierteres Gebilde als der einfache Rechteckbaldachin — ist jenseits des oberen Rahmens aufgehängt. Seine Innenseite, dunkler als die äußere, klappt sich in einem wallenden Vorhang nach vorne durch den ganzen Raum in barockem Schwung um, und dieser endigt, indem er an der inneren Rahmenecke rechts oben befestigt wird — auch dies ein spezifisch barockes Mittel, dem bewegten Stoff eine lebendige Tiefenfunktion zu übertragen, an Stelle der nicht gezeigten rechten Seitenwand, während links ein geraffter Vorhang einen Einblick in ein dunkles Nebengemach bietet. Diese blauen, über und über mit den goldenen Lilien des Hl. Ludwig besäten Stoffe verleihen dem Raum, den man nur sehr bedingt als Kastenraum bezeichnen kann, eine lockere Beweglichkeit, eine eigentümlich fließende Dynamik, der sich die Personen organisch verbinden; so auch die Gruppe links um den Herzog von Berry, in respektvoller Distanz nahe dem Eingang. Das hohe Fenster erinnert fast schon an das des 16. Jahrhunderts in seiner bestimmten Form, die in sicherem Verhältnis zur Wand steht. Die weitgeöffneten Fensterflügel zeigen den sich nach unten auflichtenden Himmel; auf der Fensterbank befindet sich der Boucicautsche Blumentopf. Der Teppich schiebt sich in einer sanften Rundung bis zur vorderen Bildgrenze vor, links und rechts Zwickel des Fußbodens freilassend, die einen geschickten Uebergang zu der steinernen Rahmung schaffen.

Deren Kapitelle zeigen das Knospenmuster der frühen burgundischen Gotik. Die Innenraummotive beginnen, dem Menschen eine untergeordnete Stellung zuzuweisen, auch im Verhältnis zur Höhe und Breite des Gemaches. Dabei behauptet die rechte Bildhälfte die eigentliche Bildhandlung, und hiernach richtet sich auch der perspektivische Einblick der zurückhaltenden, schon monumental vereinfachten Rahmung, mit geradem Sturz. Das Fenster sitzt sicher und fest in der Wandleibung — alles dies verleiht dem Gemach eine architektonische Bistimmtheit.

Folio 7 zeigt das gleiche Thema, diesmal aber das Bett als massiven, roten, golddurchwirkten Kasten, den ganzen Raum beherrschend[2]). Der Bettyp, mit dem Bourbonenwappen am Kopfende, ist ganz der des Boucicaut-Ateliers; charakteristisch kann die Stellung des Bettes genannt werden: unten die Frontalität der Rahmenebene meidend und übereckgestellt, verselbständigt zur Bildebene, oben dagegen damit genau parallel abschließend. Das Bildfeld beherrscht die ganze Buchseite; die Blattranken wurden nur äußerst sparsam für die untere linke Bildecke verwandt, so daß die leeren Stellen des Blattes wirkungsvoll freibleiben. Die Fußbodenfliesen vermeiden durch Schrägmusterung eine schroffe Divergenz zu der Schräge des Bettes. Auch hier ist das Größenverhältnis ein sehr ausgewogenes.

Folio 145 b derselben Handschrift läßt Pièrre Salmon in einer Klause sitzen, einem gewölbten Raum mit hängendem Schlußstein; das Gebäude, in der gleichen Stellung zum Rahmen wie das Bett auf fol. 7, kann unmittelbar in seinen Vorstufen aus den Manuskripten der Werkstatt Jacquemarts belegt werden. Dieser Raum, durch einen Teppich im Hintergrund verhängt, öffnet sich nach vorn seitwärts in einen anderen mit eigenem Fußboden, in welchem dem schreibenden Pièrre Salmon die Personifikationen von Vernunft, Treue und Hoffnung als gekrönte Damen entgegentreten; sie halten eine Tafel, auf der die Namen von Lastern aufgezeichnet sein sollen, dem Sekretär Karls VI. mahnend entgegen. Der Hintergrund ist bis zur Kopfhöhe der allegorischen Figuren durch ein Teppichmuster verhängt; darüber aber sitzt eine Landschaft mit Bergen, Bäumen und einer Stadt, mit der innig erzählenden Behutsamkeit dieser Epoche gemalt. — Die Gastmahlsznee des Limurgischen Stundenbuches in Chantilly rechnet mit der gleichen wandartig angegebenen Landschaft.

Zweifellos stehen die beiden letztgenannten Darstellungen der von fol. 14 qualitativ nach, wenn sie auch unmittelbar in diese Richtung gehören.

Die eigentliche Benennung erfährt der Meister nach der Londoner Handschrift der Werke der Christine v. Pizan, namentlich nach der darin enthaltenen prachtvollen Dedikationsminiatur[3]). Die Königin Isabella sitzt auf einem Ruhebett, das an die linke Seitenwand des Gemachs gerückt ist, an dessen rechter das Bett mit Baldachin steht; beide rot, das Ruhebett in sich gemustert, am Baldachin grüne und

weiße Fransen abwechselnd in einer noch bei den Eyck typischen Anordnung (z. B. bei Thomas v. Aquin in einer Zelle). Die Wände sind mit Vorhängen, die abwechselnd das französische Lilienmuster und die silbernen Rauten des bayrischen Wappens — Isabella war eine bayrische Prinzessin — beide auf blauem Grund zeigen, ausdrücklich behängt; auf dem Bett und Baldachin prangt das Ehewappen Frankreich-Bayern in der für Frauen üblichen heraldischen Form: dem auf die Ecke gestellten Rhombus, inmitten eines spitzenartigen Musters. Auf dem Saum der Bettdecke ruht ein weißes Windspiel (die bei Rogier wiederkehrende Rasse, von der auch Friedrichs des Großen Biche war), ein Motiv wie auf dem Genfer Blatt, wo sich auch der Sessel — hier rotgolden — zwischen dem Kopfende und dem Fenster, ein Hocker daneben, wiederholt. Christine kniet in blauem Gewand auf dem „rosenholzfarbenen" (Schaefer) Teppich, der über den grünblauen Fußboden gelegt ist; die Hofdamen um sie tragen rote, schwarze, blaue, dunkelbraune und grüne Gewänder (das psychologische Moment verrät eine feine Beobachtung: Die Königin legt gelassen die Hände im Schoß übereinander, die der Hofdamen liegen nicht so beruhigt da; die mittelste der drei rechtssitzenden, schon durch Kleidung und Haube von den anderen geschieden, scheint ihre linke Nachbarin leise flüsternd anzustoßen und wendet als einzige den Kopf von der eigentlichen Handlung weg, eben zu dieser Nachbarin hin — sie scheint zu klatschen). Wie auf dem Genfer Blatt behauptet sich blau, also eine kalte Farbe, als entscheidender Ton im Bild; die beiden Hauptakzente des Rot sind symmetrisch auf beide Seiten, auf die Betten, verteilt, was die Raumwirkung bestimmt. Dazwischen finden sich die auch mehr zu den stumpfen, gebrochenen und kühlen Farben neigenden der Personengruppe. Das vergitterte Fenster öffnet sich vor einem ursprünglich silbernen, jetzt oxydierten, Himmel; die aufgesperrten Flügel unterscheiden sich ein wenig in ihrem Winkelgrad und werden dadurch belebt. Solche feine Vermeidung von zu versteifenden Parallelen findet sich auch noch an anderer Stelle: so bei dem Verhältnis des Teppichrandes zum Saum des Bettbelags, oder dem des Baldachins zu der über ihm laufenden Deckenverstrebung.

Die Wiedergabe der Decke als eine Quertonne mit Verstrebungen verblüfft im Hinblick auf solche tektonische Prinzipien vielleicht am meisten unsere wesentlich an Eyck geschulten Augen. Die holzbraune Tonnendecke, von roten und hellgrünen Leisten gestützt, hellt sich nach unten zu auf, wobei ihr Ansatz von der dunkleren Schmalwand gehoben wird. Zwischen Baldachin — mit Schnüren befestigt — und Bildrand bleibt ein schmaler Spalt frei, durch den man das Gewölbe weiter verfolgen kann. Die fein profilierte Rahmung, wieder in dem Eyckschen Bildfeldverhältnis und mit den erwähnten Kapitellen, bezieht sich durch eine Art Maßwerk in ihren Ecken auf die dünne Holzarchitektur des Gewölbes; dieses aber ist nur in einem vorderen und rückwärtigen Ansatz gegeben, sein Scheitel

liegt unsichtbar jenseits des Bildrandes, eine Konstruktion, die für das ganze 15. Jahrhundert maßgeblich werden sollte [4]). Eine solche Sicherheit der räumlichen Wiedergabe erwartet man im allgemeinen schwerlich vor dem Ende des dritten Jahrzehnts — Mensch und Raum sind in einem eigentümlichen Schwebezustand zueinander, die Raumweite umgibt die Person, die sich in ihr locker und frei bewegt. Noch faßt die Menschen eine Gruppierung zusammen, entweder mit starken Zäsuren zwischen sich, oder aber durch ein beinahe klebendes Aneinanderhaften der Personen, wenn sie sich berühren. Dicht hinter ihnen bedrängt sie jedoch nicht mehr in der Zusammenpressung von Reliefschichten — wie oft bei den Limburgs — die Rückwand, sondern eine hohe Aufsicht sorgt mit der zwanglosen Füllung von Möbeln, also Körpern, für Tiefe hinter ihnen, für Abstand von der Wand, unterstützt von einem festen Raumwandaufbau. Gerade darin wirkte das zweite Jahrzehnt in höchstem Maße in die Zukunft. Noch aber gibt sich der Mensch im Raum nicht auf, wie etwa in der Wochenstube des Turin-Mailänder Gebetbuches, wo die Einzelfigur, losgelöst von der Gruppe, ein gleichsam inselhaftes, fast sich selbst aufgebendes Dasein führte. Die Dedikationsminiatur der Christine von Pizan und die Genfer Darstellung des Pièrre Salmon mit Karl VI. weisen bereits über das zweite Jahrzehnt hinaus, so daß diese Datierung tatsächlich einige Zweifel zu überwinden hat [5]). Eine gelegentliche Ansetzung für 1400–1405 verdient in ihrer Absurdheit kein näheres Eingehen.

Die Harley-Handschrift enthält noch mehrere der Boucicautschen Räumlichkeitsmotive: Auf fol. 4 den vom Rahmen schräg abgerückten Raumkasten, auf fol. 56 b ein Tonnengewölbe, fol. 58 b das typische Mauerstück, worauf eine Säule ansetzt, deren obere Fortsetzung die obere Rahmung abschneidet, ein Prinzip, das in dieser isolierten starken Raumfunktion namentlich bei dem Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts eine konventionelle Gewöhnung werden wird und in dieser Handschrift eine schon fortgeschrittene Möglichkeit verrät. Fol. 376 stellt die beiden Liebenden in einer wunderbaren Darstellung vor die beschnittenen Hecken und die Zinnenmauer eines Burggartens und ist zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben [6]).

In allen Miniaturen der Münchener Handschrift Christines „De la Mutation de Fortune" diesen Hauptmeister wiedererkennen zu wollen, darin kann ich mich Schaefer nicht anschließen [7]). Es gilt nur für die Amazonenschlacht, fol. 103v, unbedingt, die in gewagten Stellungen und Ueberschneidungen — wie z. B. bei dem toten Pferd, dessen Rumpf vorne im Bildfeld auf dem Rücken liegt — in Kopf- und Händebildung und freier Beweglichkeit der plastischen Körper vor der frühlingshaften Landschaft unzweifelhaft zu der Größe dieses Meisters paßt. Fol. 33, dem Hauptmeister nahestehend, baut einen Innenraum aus Thronbaldachin, seitlichen Teppichwänden und fünf als Rückenfiguren den Vordergrund sperrenden Mönchen auf, deren

Talare sich farblich vom brennenden Rot zu den Seiten hin sehr bewußt abschwächen — man denkt bei der Komposition an Fouquet. Fol. 2 zeigt Christine v. Pizan in ihrem Gemach schreibend. Die Außenarchitekturrahmung hält sich in der gleichen Farbe wie das Innere des Gemaches, das eine goldbesternte blaue Decke mit goldenen Balken besitzt. Eine eigentümlich kühle Farbigkeit zeichnet es aus: Christines blaues Kleid hat ein blaßpurpurfarbiges Untergewand. Ihren Tisch, wie der Stuhl hellbraun, schmückt eine grüne Decke, auf der zwei Bücher das einzige leuchtende Rot des Bildes aufweisen, kompositionell markieren diese die Bildmitte. Der Deckenansatz bildet die Fluchtlinie, in ihr liegt auch die obere Begrenzung des linken Seitenwandfensters, das sich der Wandfarbe ganz angleicht. Der Fluchtpunkt ist nach rechts verschoben: nur die Bücher liegen betont zufällig und Parallelität vermeidend auf dem Tisch; nach rechts wendet auch der braune Hund vor Christine seinen Kopf zurück, wie gerufen. Das vergitterte Spitzbogenfenster in der Rückwand läßt den blauen Himmel durchblicken, und dazu felsgraues Gebirgsgestein — hier tritt also zu dem Himmelsausblick noch das Landschaftselement hinzu, eine logisch zu erwartende, aber dennoch zu beachtende neue Entwicklungsstufe. Die Fensterbank trägt den Boucicautschen Blumentopf mit hellgrün-gelblichen Blüten — wieder eine Unterordnung unter eine bestimmte gedämpfte Gesamttönigkeit, die Jan van Eyck als ein künstlerisches Prinzip ausbilden wird und die unmittelbar auf die Tafelmalerei hinweist.

Eine etwas hölzerne Sprödigkeit von Menschen und Dingen verwehrt es auch, die Darstellung der Christine im Saal der Fortuna, fol. 53, dem Hauptmeister zuzuerkennen. Der Saal, durch eine starke Tiefenzusammenziehung als solcher gekennzeichnet, zeigt an seinen Seitenwänden in zwei Bildstreifen übereinander allegorische Scenen, deren blasse, freskenartige Farben wirksam mit dem grau-hellvioletten Architekturgrund zusammenstimmt; d. h. die Seitenwände werden in ihrer ganzen betonten Tiefe als eigene Bildflächen anerkannt. Rechts steht vor diesen die seit dem Livre des Merveilles bekannte lange Bank, Tiefe verleihend wie die hohe Aufsicht und durch helle Lichter belebt. Die rote Decke von zwei Längstonnen drückt notwendig gegen diese nach oben drängende Tiefe. Eine Tür in der rückwärtigen Schmalwand gestattet einen Durchblick in einen zweiten, als Breitraum zu erlebenden Raum, und dieser öffnet wiederum durch eine, aus der Mittelachse nach rechts verschobene, Tür den Einblick in ein drittes Gemach, das dunkler gehalten ist, wie sich denn auch der Fußboden dort entsprechend der Entfernung verfärbt — eine Raumstaffelung, die als direkte Vorstufe für die Wochenstube des Turin-Mailänder Gebetbuches beachtet werden muß, und die, hier als Schichtung — man sieht nur Rückwände — in der Richtung des Bedfordateliers zu einer Durchdringung neigen wird, nachdem die Buchmalerei des scheidenden 14. Jahrhunderts sie bereits suchte.

Der Raumkörper ist gemeint bei den Nebengemächern, die Fortsetzung des Saales also als Tiefenfühlung, nicht etwa der nach einem Kulissenprinzip als Selbstzweck mit Möbeln eingerichtete. Für den Hauptraum aber bekommt die Wand durch Wandmalereien eine neue und unmittelbare Bedeutung zugeteilt, die sie bei Jacquemart noch nicht hätte tragen können. Sie bewährt sich nun zum ersten Mal als körperhafte Fläche.

Fol. 13 und 69 bringen goldene Wölkchen auf den blauen Himmel, wie sie für das Rohan-Atelier als typisch angesehen werden, die sich auf der Amazonendarstellung jedoch nicht wiederfinden.

Die Innenräume der sog. „Bible Française" oder „Bible Historiale", Bd. I, stehen auf einer dem Boucicaut-Atelier und dem Pizanmeister, ohne dessen Weiträumigkeit, verpflichteten Stilstufe[8]). So vergleiche man den Innenraum auf fol. 26v, der ein lautes Rot vermeidet, oder die Wochenstube auf fol. 27 links unten. Die kleine Darstellung (5,0×6,5 cm), ganz bildmäßig ohne jede Außenarchitekturrahmung, weist, in gedämpften Farben, gewölbte Tonnendecke, Fensterläden, schräggestelltes Bett, usw., kurz die zum Repertoire gewordenen Innenraumstücke auf. Charakteristisch erscheint, daß die kleinen Innenraumdarstellungen der Handschrift „fortschrittlicher" als die großen, der Tradition verpflichteten, sind. Auch das Vorhangmotiv wird angewandt, wie das des Durchblicks durch ein Fenster in den blauen Himmel. Die Darstellungen, von denen besonders die der Juden in Aegypten bekannt ist, werden auch im zweiten Band in dieser Art fortgesetzt, so auf fol. 2 (Salomon mit den um Rat fragenden Fürsten), fol. 2v, fol. 3 (Salomon mit der Sapientia) mit Landschaftsausblick; fol. 3v (Salomon im Gebet), fol. 6v mit gewölbtem Zentralbau. Die Zwischenstellung der Bibel wird durch ihre Zusprechung in die Nähe der Limburg oder des Bedford-Ateliers gekennzeichnet. Tatsächlich leitet die Bibel zu diesem über, mit dem Boucicautschen Formenbestand, der eine kleinteilige unruhige Behandlung erfährt, die von dem Pizanmeister, einem der Großen des beginnenden 15. Jahrhunderts, fortführt — von einer der bedeutendsten Persönlichkeiten, die in die Zukunft weisen.

In ihm erfährt die Darstellung des kubischen, festgefügten Innenraumes einen Höhepunkt, der unmittelbar an die von Eyck denken läßt. Im Beaucicaut- und Pizan-Atelier macht sich die Architektur vom Menschen frei, und stellt diesen dadurch wiederum mit neuer Selbständigkeit in den Innenraum. Das Bedford-Atelier dagegen greift eine andere Richtungsmöglichkeit auf, eine mehr illusionistische, dynamischere, deren Widmung der grenzenlosen Weite spätgotischer Hallenkirchen in der gebauten Architektur näher steht, unter folgerichtigem Verzicht auf die Bedeutung der Seitenwände. Wieder stehen sich so zwei Strömungen, die so alt wie die Kunst selbst sind, gegenüber. Und hier scheidet sich wirklich Nordisches und Südliches.

IV. Der Bedfort Meister.

Mit dem Meister des Stundenbuchs, auch als Missale bezeichnet, des Herzogs Johann von Bedford, setzt sich im dritten Jahrzehnt ein künstlerischer Wille durch, der wie eine Reaktion auf die Boucicaut-Werkstatt anmutet: deren Errungenschaften sind bekannt und verwendet — Waldburg nennt den Meister einen geschickten Eklektizisten (S. 194), — aber einer Raumanordnung eingeordnet, die sich dem Limburgschen Formwillen anschließt und ihn zugleich so erweitert, daß er in ein neues, nicht zu unterschätzendes Stadium tritt. Wie erinnerlich, ließen die Brüder Limburg durch hohe Arkaden und eine leichte, lockere Architektur, ihren Personen eine eigentümliche Geräumigkeit, trotz der Reliefschichten, in die sie diese banden, und trotz der Versperrung des Tiefendrangs. Ihre Wirkung bestimmte eine leichte und sichere graphische Feinlinigkeit; eine gleichsam unterirdisch fließende Beweglichkeit belebte die Haltung und Bewegung ihrer Menschen. Aus solcher Tradition erwuchs der Bedford-Meister — von Anfang an verschloß er sich der Kastenform, dem „statischen Ansichtsraum" zugunsten des „dynamischen Totalraums"[1]). Die Beziehungen zu den Limburg, die sogar zu Verwechslungen mit diesem Anlaß boten, sah schon Winkler, der das Bedford-Stundenbuch wie das aus der gleichen Werkstatt hervorgehende Wiener Gebetbuch (Wien, Nr. 1855) „zwei der schönsten Gebetbücher überhaupt, die ich je gesehen habe", belobt[2]); Waldburg (S. 200) beruft sich auch auf eine Schulung bei dem bereits genannten Meister des Missales von St. Magloire, sowie auf Coene und Gentile da Fabriano. Namentlich für Coene gilt das jedoch nur in einem bedingten Maße — die verfestigende, klärende Richtung der Boucicaut-Werkstatt vermittelte den Stilwillen durchaus nicht maßgebend - er wandte sich vielmehr dem Gegenteiligen zu.

Das Porträt Johanns v. Frankreich, Herzogs von Bedford, fol. 256v in seinem 1423—1430 anzusetzenden Stundenbuch, zeigt diesen kniend in einem profanen Innenraum, rechts neben ihm steht der Heilige Georg mit der für die Witzzeit charakteristischen Beinspreizung[3]). Das Halbrund der Längstonne, in die rechts und links die Stichkappen der Fenster einschneiden, paßt sich dem Rahmenhalbkreis an. Diese Fenster, wie die des Livre des Merveilles, woran sich auch die Gewölbekonstruktion anschließt, überschneidet der Rahmen. Ihre Scheiben sind bunt verglast und mit dem Bedfordschen Wappen versehen; das linke außerdem mit zwei sehr lose in den Angeln hängenden Holzläden. Der Schildbogen der Längstonne im Hintergrund öffnet sich in ein Fenster ohne Scheiben, mit einem Durchblick in den blauen Himmel; dazu fallen noch goldene Strahlen genau aus der Scheitelmitte hindurch in das Zimmer. Es ist bezeichnend, daß dieser überirdische Lichteinfall keinerlei Wirkung auf die

Raumstruktur ausübt, daß aber mit einem zweiten natürlichen Lichteinfall von links durch das Fenster gerechnet wird, der die Plastik der — für Burgund so typischen — Blendarkatur unterhalb des Fensters, wie dessen Leibung selbst, konsequent durch Beleuchtung von links hervorhebt; das Grün der Wand wandelt sich an den belichteten Stellen zu einer weißlichen Helligkeit (ebenso auf den roten und grünen Gurten der hellbraunen Holztonne). Die untere Bildhälfte sperrt ein Paravent in den Bedfordschen Farben hinter dem Herzog ab; zwischen ihn und den Knienden schiebt sich noch ein Stuhl mit grünem Kissen und der — unsichtbare — hintere Abschluß des Betpultes, auf dem wieder das Bedfordsche Wappentuch in seiner strahlenden Farbigkeit von Blau-Weiß-Rot ausgebreitet ist. Die horizontale Streifung des Wandschirms hinter dem Knienden wird wirkungsvoll neben dem stehenden Georg aufgegeben. Die ganze Komposition baut sich verhältnismäßig flächig auf. Dem schwarz-grün schachbrettartig gemusterten Fußboden wird die Aufsicht fast ganz verstellt. Die Verlebendigung beruht aber auf einer eigentümlichen Neigung zu Ueberschneidungen, wobei achsiale und symmetrische vermieden werden. Der architektonische Rahmen wird zum schmalen Wulst mit kaum profilierten Basen und Kapitellen — wieder den bekannten übrigens, wovon der rechte noch im helleren Lichteinfall liegt, während die linke folgerichtig dunkler bleibt. Der Mantelzipfel Georgs drängt sich vor diese Rahmung, also in den Betrachterraum. Alle statischen Ansätze und Gelenke sind verstellt, man summiert die Tiefe an Hand der verflächigten Körper- und insofern darf man wohl von einer Kulissenräumlichkeit reden; charakteristisch ist auch, wie der Raum nach den Seiten zu auseinanderbricht, über den Rahmen — der ganz der Eycksche der Kirchenmadonna ist — hinaus und also einen Kasten vermeidet. Diese Verflächigung zuungunsten der Tiefe auszulegen, birgt aber gewisse Gefahren, denen namentlich im wesentlichen an der Malerei geschulte Kunsthistoriker hin und wieder nicht begegnen. Die Malerei besitzt als Hauptkategorie gewiß die der Fläche, aber ihr latentes Streben zielt darauf hinaus, sie in ihrer Bejahung trotzdem zu verräumlichen. Auch eine ornamentale Gliederung der Bildebene stößt in den Raum vor bzw. zurück, wenn auch in der einfachsten Form: der Zerlegung in ein Hintereinander von Schichten — das Bedfordsche Porträtblatt zeigt das, deutlicher noch die Malerei des 14. Jahrhunderts. Die Bemühungen um die Entdeckung eines „geheimen Bildornaments" auf der Bildfläche, die Ausspielung Rogiers gegen Bouts als Beispiele für die Südniederländische Haltung, eine leere Fläche als Fehler, als Loch in der Bildfläche anzusehen, der gegenüber die Holländer den „ästhetischen Reiz und den eminenten Darstellungswert des leeren Grundes" entdecken, beruhen darauf, wobei gerade der so wesentliche zeitliche, generationsmäßige Abstand Rogiers von Bouts der Feststellung einer nationalen spezifischen Kunstbegabung zuliebe, leicht verkannt wird. Danach bestünde

ein Bild nur aus Gegenstandssilhouetten — und dem steht gerade die in einem so schönen Sinne naive, trotz aller scholastischer Spekulation, plastische Naturanschauung dieser Epoche gegenüber. Der Rahmen liegt ja noch einer gleichsam unendlichen Darstellungsfläche auf, trotz der persepktivischen Konzentrierung, und diese Durchdringung der Handlungsebene gilt auch für den Betrachterraum und seine Einbeziehung in den Bildraum, hinter dem es doch wieder weitergeht — in einem kosmischen Raumgefühl also. Gerade deshalb berührt der enge Kastenraum oft wie ein gewaltsames Einfangen der Person. Man sah und wollte Gegenständlichkeiten geben, man erschuf sie sich nicht aus apriorischen Begriffen, oder, im Kantschen Sinne, nach Zwecken und da war die Fläche manchesmal sogar nur eine Art von notwendigem Uebel[4]). Gerade die Bedfordrichtung sucht eine dynamische, nicht tektonische, Tiefenräumlichkeit, wie sie ein malerisches und weniger ein geometrisch ordnendes Auge sieht.

In der Verkündigung verschließt sich diese Tiefe noch insofern, als sie ein bürgerliches Wohngemach, ohne begrenzende Seitenwände, unter, d. h. in ein Kirchengewölbe stellt[5]). Der Wohnraum baut ganz auf dem Holzton mit der Limburgischen Feingliederigkeit auf. Links zeigt er ein Wendeltreppengehäuse, rechts einen von einem Engel gerafften grünen Vorhang, in der Mitte eine erkerartige spitze Ausbuchtung nach hinten, in der das Betpult steht, und in der zwei Raumhälften zusammenstoßen; im Grunde die Wiederholung des schmalen, korridorartigen Raumanhangs des Hieronymus der Limburg. Die Wände sind in verschiedener Höhe mit Brokatteppichen in Rotgold behängt, hinter Maria erblickt man einen roten Sessel in der Art dessen auf dem Bedfordporträt. Maria kniet auf einem roten Kissen, den Fußboden bildet wieder ein grünschwarzes Schachbrettmuster; seine Berührung mit der Rückwand bleibt wieder verstellt. Das obere Drittel des Bildfeldes füllt ein mit der Rahmung zusammengehendes Kirchengewölbe aus (die Rahmung rechts und links mit Grisaillefiguren in Nischen). Diese Wölbung wird nicht folgerichtig durchkonstruiert; ihre vorderen beiden Joche sind als rote, weißfugige Ziegelsteinarchitektur gekennzeichnet; die hinteren mit einer blauen und goldgesternten Apsis. Von deren Schlußstein, also über dem Altar, hängt ein weißer Trichterbaldachin herab. Rechts steht vorne auf der Decke des Verkündigungsgemaches eine Orgel, über eine Art hölzerner Emporenbrüstung ragend; zu dieser führt links die Wendeltreppe hinauf — darf man darin nicht eine Ortsangabe als die der Westempore, über dem Eingang der Kirche sehen? Eine Verbindung zweier Stockwerke durch eine Treppe findet sich auch bei den elf in Innenräumen spielenden Marienlebenscenen der Randleiste, die in einem gewissen bauorganischen Zusammenhang untereinander stehen, im übrigen aber sich der Boucicauttradition nähern. Die Frage, ob die Verkündigung als im Eingangsbereich oder im Lettnerraum einer Kirche gemeint ist, gewinnt, wie noch ausgeführt werden wird, eine

gewisse Bedeutung. Der durch den Baldachin gekennzeichnete Altar liegt viel weiter zurück als die rückwärtige Wand des Verkündigungsraumes; auch die Gewölbejoche — nach den Kappen und Kapitellverhältnissen hochromanische — machen das augenscheinlich. Nimmt man nun diesen spitzen, übereckgestellten „Erker" als zwei halbgeöffnete Portalflügel, so gewinnt die Hypothese höchste Wirklichkeit. Und wirklich bleibt zwischen den beiden „Erkerwänden" ein dunkler Spalt, da, wo sie zusammenstoßen müßten. Die gleiche Dunkelheit füllt auch das Dreieck, das eigentlich die Erkerdecke bilden müßte, die gleiche lugt auch durch die unten verhängten Arkaden der Hinterwand; dunkelgrau-blau sind auch die Fenster und die Dienste — es ist tatsächlich ein vorderer Raum unter der Empore innerhalb der Kirche gemeint. Zwei symboltragende Räume sind tektonisch und inhaltlich miteinander vereint. Vergleicht man die Einordnung der Personen und Möbel im architektonischen Zusammenhang mit der in der Boucicaut-Werkstatt, so entdeckt sich eine größere Selbständigkeit dieser, ein bewußtes Schrägstellen, das nicht durch perspektivisches Unvermögen zu deuten ist, sondern, gemessen an benachbarten Tendenzen, als das Prinzip einer entscheidenden Linienkonvergenz bewertet werden muß [6]). Denkt man sich das Portal hinter dem Betpult ganz geöffnet, so sieht die betende Maria über dieses hinweg in den Kirchenchor hinein. So entdeckt sich die ganze Situation als eine Verdichtung verschiedener Elemente, auch in liturgischer Hinsicht.

Ein solcher Gewölberaum, die Weite eines Kirchenschiffes einfangend, wird nun zu einem im dritten Jahrzehnt viel gesuchten Bildinhalt. Der dunkelblaue, besternte Chor empfängt seine Tiefe durch das ihm vorgesetzte hellrosa Ziegelsteingewölbe (unter dem die Verkündigung vor sich geht, zweifellos nicht an der Lettnerstelle). Die drückende Wirkung solcher blauen Gewölbe betont schon Burkhardt in seinen „Briefen an einen Architekten" gelegentlich der Ausmalung eines Kircheninneren. (München 1913, S. 35). Man liest hier das Hintereinander an den Jochgraten ab, nicht vermittels einer persepktivischen Senkung. Eine hallenartige Reihung von Jochen kannte ja schon das 14. Jahrhundert, und namentlich im Oberitalienischen bei Giovanni da Milano, z. B. seiner Zurückweisung Joachims aus dem Tempel in S. Croce, oder bei Altechiero, oder bei Lorenzetti, wo aber der Unterschied zu den niederländischen Neigungen, den Menschen in den Raum wirklich hineinzustellen, deutlich wird, und worin sich ihm auch Monaco anschließt: Die Raumtiefen verlieren sich hinter den Personen in einer zweiten, von diesen nachdrücklich geschiedenen Bildschicht, und bilden keine Handlungsbühne mehr, sondern nur ein Umweltecho.

Die Totenklage des Bedfordschen Stundenbuchs zeigt den Kirchenraum, durch drei Arkaden, Mittelschiff und Seitenschiff, gesehen, und in der schon geschilderten Gewölbezweiteilung, aber deutlicher in der Art vierteiliger Anordnung [7]). Blau und goldbesternt sind auch

die letzten Joche der Seitenschiffe, blau schließlich der Katafalk auf grünbraunem Fußboden; die dunklen Mönche sitzen in braunem Chorgestühl. — Die Darstellung der knienden Herzogin v. Bedford im gleichen Codex wiederholt das Gewölbeschema [8]).

Das Brevier von Salisbury, aus der gleichen Werkstatt, bringt die Familie Marias in demselben Raumschema, mit sechsteiligen Gewölben [9]). Hier wird die Tektonik fester, die perspektivische wie architektonische Unterordnung der Seitenräume, durch je eine kleinere rundbogige Arkade gesehen, zum mittleren Raum der großen Arkade ganz unbedingt — die seitlichen Arkaden machen genau die Hälfte des mittleren aus: Das Vorbild des Tryptichonschemas von Eycks Dresdener Altärchen, und ein Beweis mehr dafür, wie logisch der spätere hölzerne, plastische Rahmen die Aufgabe des gemalten und steinernen der Außenarchitektur fortführt; ersichtlich erscheint dabei ferner, wie sehr das Bild vom Rahmen abhängt, dieser gleichsam die plastisch gewordene vordere Bildzone ist, und das Verhältnis sich nicht etwa umgekehrt gestaltet in solchen Fällen. So wird allmählich der eigentliche Umriß des Bildfeldes straffer, wie die Betonung der Steinsubstanz nachläßt, je dünner und flächiger die Außenarchitekturrahmung sich zusammenzieht und das Bildfeld, damit auch der Innenraum, sich nach vorne hin „breit macht". Zu dem erwähnten Tryptichontypus bietet die aus der Bedford-Werkstatt hervorgehende Darstellung der Bundeslade mit den zwölf Stämmen Israels eines Brüsseler Manuskripts, in der dreischiffigen Tempelanlage, eine Parallele [10]). Dieser Typus des Kirchenraums läßt sich nun häufig nachweisen; hier sollen nur einige wenige Beispiele Erwähnung finden. Bereits in der späten Boucicautrichtung kann man Analogien entdecken, so in den Heures Mazarin (Paris, Bibl. de l'Arsénal ms. 469) bei einer Totenmesse (abgeb. Staedel-Jahrb. VII–VIII, S. 55, Abb. 36), in den Grandes Heures de Rohan (Bibl. nat. ms. lat. 9471, fol. 94v; abgeb. Staedel S. 23, Abb. 20), in der Prinzenerziehung des Thomas v. Aquin (Bibl. Roy. Den Haag, ms. 76 E 20, fol. 6; abgeb. Byvanck a. a. O. Taf. XXIII). Ebenso auch, um 1426, beim Raum des Christus vor Pilatus im Stundenbuch der Margarete von Orléans, das zwar der Avignonschule und den Traditionen Jean Colombe's nähersteht, aber auch ein durch einen Schlußstein zusammengefaßtes Gewölbe aufweist, dazu einen Umgang mit der burgundischen Charkapelle. Der Thron des Pilatus wurde dabei etwas aus der Raumachse geschoben (Bibl. nat. ms. lat. 1156 B, fol. 135; abgeb. Millar a. a. O. Taf. XLVI, Text S. 67 f.). Schließlich weist ihn auch die Meßfeier des Stundenbuchs Laval, nach 1433 und aus der Bedford-Werkstatt hervorgegangen, auf, noch tektonischer, die Wände unterhalb der Fenster gegliedert: links eine Art Rechteckkassettierung, rechts die burgundische — ebenfalls im Straßburger Münster zu findende — Bogenblendarkatur (Brit. Mus. Duke of Newcastle, fol. 165v; abgeb. Millar a. a. O. Taf. XXXIX, Text S. 31). Die Rahmenleiste zeigt Gemächer, deren Fenster die Decke überschneidet.

Die sog. Cambridge Heures, in das Rohan-Atelier gesetzt, verlegen die Totenmesse in einen Raum mit einem unachsialen Hintereinander von Gewölbejochen und hallenkirchenartigen Ueberschneidungen, die über die Rahmenbegrenzung hinaustendieren, dem auch der Katafalk folgt. Dieses Streben zur Tiefe weist auf die Neigungen des dritten Jahrzehnts hin. Die Handschrift schließt sich dem auch auf andere Art an: Eine im Raum stehende Madonna verdeckt die jäh zusammeneilenden seitlichen Fluchtlinien gerade noch vor ihrem Zusammenstoßen - - eine sehr gewaltsame Tiefenanweisung, die an solche spezifischer Architekturstücke und Supraporten des Manierismus erinnert (Fitzwilliam Mus. Cambridge ms. 62, fol. 141v, abgeb. Staedel VII—VIII, Abb. 7, 8)[11]. Solch ein schroffes Zusammenziehen der Fußbodenansätze läßt sich für diese Epoche häufig belegen, wobei dann der Zusammenstoß im Fluchtpunkt wie „gerade noch" aufgehalten wirkt. So findet er sich über die anläßlich Christine v. Pizans erwähnte Münchener Handschrift der Mutation de Fortune, fol. 53, „Christine im Saal der Fortuna" (abg. Schaefer, a. a. O. Abb. 159, S. 191) bis zurück zu dem um 1388 angesetzten Missale von Lucon, wo die so entstandene Fußbodenspitze in den Teppichgrund einen Winkel keilt (Bibl. nat. ms. lat. 8886; abg. Panofsky a. a. O. Tafel XV, Abb. 26; Text S. 316, Anm. 50).

Eine genaue Wiederholung der Bedfordschen Verkündigung, anscheinend etwas gröber, erweist sich in einem dem gleichen Meister zugeschriebenen Wiener Gebetbuch[12]. Auf fol. 128v zeigt die für das französische Königshaus angefertigte Handschrift eine Abendmahlszene um einen runden Tisch nach Art des Meisters C im Turin-Mailänder Gebetbuch, gelegentlich des Boucicaut-Ateliers besprochen. Der gelbgewölbte Apsisraum rechnet mit einer seitlichen Weitung über die Bildgrenze hinaus; Treppen im Vordergrund führen zum Kellerniveau, von wo Speisen und Getränke hinaufgeschafft werden. Die Apsis hinter Christus sperrt ein in seiner Kopfhöhe, die zugleich die des unteren Fensteransatzes angibt, aufgehängter roter Vorhang in der unteren Hälfte ab, so eine Folie und Trennung vor der blaugrauen Architektur schaffend — Christus ist ja auch blau gekleidet. Bei der Durchringungstendenz des Meisters kann man die Komposition um einen runden Tisch, gegen eine Schichtentrennung angehend, sozusagen erwarten, wie auch die allgemeine labile Weitung des Raumes. Die Darstellungen der Geburt (fol. 59v) und der in ihrer häuslichen Umwelt thronenden Madonna (fol. 202v). zeigen die Nähe zu dem, was als späte Stilstufe der Boucicautrichtung erwogen wurde, und erweisen, wie vorsichtig eine Atelierscheidung vorgenommen werden muß. Namentlich die thronende Madonna hat als voreyckisches Beispiel für die Gleichsetzung von profanem und religiösem Innenraum zu gelten. Das grauwandige, verschobene und tonnengewölbte Gemach birgt einen roten Thronbaldachin und ein schräggestelltes Stollenschränkchen, auf dem in einem Blumentopf rote Blumen sprießen, wohl sym-

bolgetränkte Rosen. In der Stallhütte der Geburt übernimmt ein Prunkbett in der Art des Pizanmeisters die Tiefenausdehnung; wieder steht der Korb schräg davor.

Die Zunahme dieser Kirchenraumdarstellungen mit der Hingabe an ihre Weiträumigkeit bestätigt dies: Es beginnt die Zeit der Eyckschen Kirchenmadonna und der Totenmesse des Turin-Mailänder Gebetbuches. Zwischen dieser und der Boucicautschen Verfestigung, auch in deren später Zeit, schiebt sich eine durchgreifende und außerordentlich spontan anmutende Periode sehr bestimmter Tendenzen zur Weiträumigkeit, ohne die eben die Totenmesse undenkbar bleibt, wie auch nicht ohne eine „Besinnung" auf die in der Boucicaut-Werkstatt erstrebte architektonische Verfestigung. Darin beruht ein wesentliches Kriterium der Zeit um 1420; als Grundlage Jan van Eycks darf sie nicht unterschätzt werden, vor allem in den Möglichkeiten der Innenraumdarstellung.

V. Die van Eyck.

1. Die Anfänge.

Den Schritt zu den van Eyck von ihren Vorläufern her vermochte die Kunstgeschichte stets nur sehr schwer zu tun — vielleicht bietet sich hier eine Brücke mehr dazu, versucht man sich die allgemeine stilistische und thematische Konstellation zu vergegenwärtigen, wie sie dargestellt wurde. Den gewaltigen Sprung, den unsere Wissenschaft bei der Deutung des Herkunftsproblems dieser mythischen Brüder zu Broederlam und Schlüter und den Limburg tut, verfolgt meist ein wenig von schlechtem Gewissen. Es ist leicht ein Sprung über die Miniaturmalerei hinweg, über einen Zweig der Kunst, dessen Geschwisterlichkeit zur Tafelmalerei unsere den großen Umrissen hingegebene Gegenwart kaum noch ohne innigste Einfühlung verstehen kann.

Schmarsow hob die Selbständigkeit der Tafelmalerei gegenüber der Miniatur und ihre enge Beziehung auf die Plastik hervor, sowie die Abhängigkeit von der Beziehung des Einzelbildes zum gesamten Altarzusammenhang, wie auch die zur örtlichen architektonischen des Kirchenraums[1]). „In der Chorpartie ist die Geburtsstätte perspektivischer Raumdarstellung gegeben" — und dies wird an Rogiers Sakramentsaltar und seiner plastischen Schreinsauffassung bewiesen; die Malerei habe in gewissem Sinne sogar als Ersatz für die Plastik zu dienen. „Das Tryptichon als Abbild der Kirche" - man sah, wie sehr dies in der Miniaturmalerei schon vorbereitet war. (Vergleiche darüber auch Winkler, Belg. Kunstdenkm. S. 262 ff.).

Ebenso wurde deutlich, daß die allgemeine Raumauffassung, eine so naiv dynamische und in manchem flächenfremde, im Bildfeld durchaus keine in sich vollkommen isolierte Schicht erblickte — wieweit dies auch für die Tafelmalerei gilt, soll sich zeigen. Der südlichen Malerei liegt ein solches Sehen und Uebersetzen des Dinglichen in einen Bildraum, den gleichsam eine Glaswand vom Betrachter scheidet, viel eher. Und die Anerkennung einer Sehpyramide, deren Spitze das Beschauerauge ausmacht und in der nach Alberti das Gemälde einen senkrechten Schnitt schneidet, gilt für den Norden nicht ebenso nachdrücklich[2]). Dort ging ja auch Rembrandt gegen die theoretische Optik so schroff wie nirgendwo anders jemand an — alle italienischen Vorstöße des Manierismus in dieser Richtung erkennen im Grunde an, was sie bekämpfen.

Auch die Bindung an den Aufstellungsort darf für diese Zeit nicht überschätzt werden. Bei Eyck überwiegt das Kleinformat bei weitem. Sogar der Genter Altar bedeutet nicht in dem Sinn den Beginn der Monumentalmalerei wie ihn Rogiers Escorial Kreuzabnahme und sein Beauner Altar — zweifellos in unmittelbarer Beziehung zur Plastik hin — eröffnen. Eycks Tafelbilder rechnen mit einer an der Miniatur geschulten Nahsicht; sie erschließen sich meist keinem festen, einmaligen Betrachterpunkt, sondern ver-

langen ein labiles Hinübergleiten des schauenden Auges, und eine ausweglose Nahdistanz. Insofern zehren sie von ihrem Aufstellungsplatz nur sehr mittelbar. Ihre Handlungen ruhen auf eine Art in sich beschlossen, der gegenüber Rogiers manchmal dramatischer und pathetischer Effekt förmlich nach dem Betrachter schreit. Eycks Bildbedeutung kann sich ganz der inneren Beharrung der kontinuierlichen Schilderung verschreiben, der additiven Erzählung, die das mittelalterliche Kunstobjekt — Objekt in einem uns kaum noch faßbaren Sinne — trotzdem nie zerfallen läßt (erst bei Memling taucht diese Gefahr auf). Ein paar Schritte zurück — und das Bild gibt den Betrachter auf, die Perspektive verschließt sich ihm; Rogier van der Weyden wußte, warum er später allzu verpflichtende Seitenwände im Bilde tunlichst vermied und die eigentliche Handlungsbühne zu einer Vorderschicht zusammenzog, die sich manchmal nur seitlich in die Tiefe öffnete, oft aber auch als Schreinsraum nach hinten zu ganz abgeschlossen war.

Ueber das Aufhängen der Tafelgemälde während dieser frühen Epoche besitzen wir kein vollkommen unterrichtetes Wissen. Jedoch das bleibt sicher: Ihr Platz wechselte häufig, ihre Einfügung in den Raum war eine so lockere wie die der Möbel, die in einem gewissen Sinne in höherem Maße Eigenwerte und Werkzeuge ausmachten, als es uns geläufig erscheint. Oft reisten sie mit, wie die Bücher, nötigte sie kein Altar an eine Kirche. In einem anderen Sinne verlieh ihnen ihre Kostbarkeit und Seltenheit einen Selbständigkeitscharakter, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden kann; hier berührten sich tatsächlich Kunstwerk und Religion (so sehr, daß es zur Reaktion der Bilderstürme in dem bildfreudigsten Lande kam). Aus diesem Grunde konnte sich das Genre auch nicht zum Selbstzweck wandeln, wie man leicht geneigt ist, es vom siebzehnten auf das fünfzehnte Jahrhundert zu übertragen. Im Kunstwerk bestand gleichsam ein zweites Ich neben dem des Betrachters, der es nacherlebte. Uns steht bei dieser Erkenntnis die neuzeitliche Monumentalitätsauffassung im Wege. Ihr am Absolutismus mit erzogenes Formgefühl begreift die Isoliertheit des einzelnen mittelalterlichen Kunstgegenstands, trotz seiner gewaltigen Bindungen, nicht mehr spontan, wie seine Insichbeschlossenheit manchem das Fremdeste daran dünkt. Solche allgemeinen Ausführungen dürften für die Innenraumdarstellung und das Verhältnis dieser Vergangenheit zu ihr nicht zu umgehen sein. Eine solche Anschauung besaß ein von der Neuzeit verschiedenes Raumerlebnis, das in der gebauten Architektur wie in der Stellung zur Perspektive ebenfalls überall durchdringt. Sie zieht den Betrachter an, wie sie ihn auch wieder negiert; im letzten vermögen wir dies nur zu ahnen. Aber gerade damals wird das neuzeitliche Wohnlichkeitsgefühl geboren. —

Die Wolfenbütteler Silberstiftzeichnung einer Verkündigung wurde van Eyck für die Zeit von etwa 1426 oder 1428 zugesprochen, unmit-

telbar vor oder nach der Berliner Madonna in der Kirche[3]). Von der Einbeziehung der Außenarchitektur her wäre man geneigt, die Zeichnung als eine Vorstufe zu der Kirchenmadonna zu nehmen. Jedoch wurde diese Architekturangabe als ein Erfordernis der Miniatur und der Zeichnung überhaupt erkannt, als strukturelle Verfestigung. Dennoch möchte man die Zeichnung schwerlich als eine „Berichtigung" der Raumfunktion, die auf dem Berliner Bild verfehlt sei, ansehen — sie wäre für Jan van Eyck zu didaktisch, spricht man ihm das Blatt überhaupt bedingungslos zu. Das Strebewerk der Vorderzone rückt den eigentlichen Innenraum, dessen ungebrochene gewaltsame Tiefenschleusung nur als Studie zu dem noch jungen Jan passen würde, in das Bildfeld zurück. Der Raum wirkt aber dennoch schreinsmäßig, vom äußeren Monumentcharakter her gewertet; der Fußboden liegt um eine Stufe erhöht, und im fünften Joch des Baus leiten drei Stufen zu dem eigentlichen Apsisniveau über — zwei Joche davor weicht das Querschiff nach links aus der strengen Jochfolge aus, aber kaum zu bemerken, ohne größere Jochbreite, und deshalb häufig übersehen. Die Architektur erscheint als typisch burgundisch, mit einem Laufgang über dem Scheintriforium, das, als Dunkelzone ausgenützt, vorne wohl zum Dachstuhl hin geöffnet ist, während es jenseits des Querschiffs ein echtes bedeutet. Es steht durch Rechteköffnungen mit dem Dachstuhl in Verbindung. Bei den schmäleren Chorarkaden vermindern sich die vier Bogenstellungen des Triforiums zu dreien; die Fenster darüber lassen deutlich das Strebebogensystem — von den Chartreser Radspeichen herkommend — am Außenbau durchscheinen. Die Seitenschiffe werden als Dunkelzonen ausgenützt; nur im Chor, wo die Ueberschneidung nachläßt, erkennt man ihre zweiteiligen Fenster mit dem „klassischen" Maßwerk. — Der Fluchtpunkt wurde nach rechts verschoben, so daß nur eine Langhauswand sichtbar erscheint, und zwar die im Schatten liegende, wie der Lichteinfall durch ihre Fensterreihe besonders an den Gewölbekappen es struktiv beweist und wie es bereits in der Miniatur angewandt erschien. Außerdem aber wird auch mit der gewohnten Lichtquelle aus dem Betrachterraum gerechnet, so daß sich der Fußboden nach hinten zu verdunkelt. Die Tiefentendenz folgt der Raumrichtung streng, das Querschiff schiebt sich nicht als Riegel dagegen, ja es besitzt kein Raumvolumen, und in dem dunklen Seitenschiff sind die helleren Fenster in den ersten Arkaden kaum zu bemerken. Wie nun die Stufe die Trennung von Bildraum und Kirchenraum hervorhebt, so tut dies auch die leise Schrägstellung des ganzen Gebäudes zur Frontalebene, deutlich an der Stufe zu sehen (das Blatt kam übrigens beschnitten auf uns), was ebenso für die Totenmesse des Turin-Mailänder Gebetbuches gilt, und in der Boucicaut-Werkstatt, freilich um vieles entschiedener dort, zur Deutung gelangte. Aus diesem Atelier stammt auch der Innenraumtypus des schräg nach hinten zu sich erstreckenden festen Rechteckraumes,

und dazu tritt dann die Bedfordsche Neigung zur Raumtiefe und zum Kircheninnern, wie sie so entschieden noch nicht ausgesprochen wurde, hier noch unverstellt durch Menschen. Nur daß hier wiederum eine Gewaltsamkeit der Tiefenschleusung den Eindruck bestimmt, welche die Bedford-Richtung möglichst umging. Dies macht eine maßgebliche stilistische Konstellation aus, wie sie auch nur zu dem jungen Eyck paßt.

Unfertig blieb der obere Abschluß der vordersten Architekturzone. Der vorderste Dienst hat, zum Unterschied von allen anderen, am Gewölbeansatz ein flaches Kapitell, an dem ein maßwerkartiges, an dem vordersten Dienst hängendes Ornament angebracht ist, wieder aus der alten Idee der Außenarchitektur hierhin übertragen, und sich in der gebauten Architektur der Spätgotik nur hin und wieder an Portalen usw. findend. (Es wäre einmal zu ermitteln, wieweit der Zeichenstiel, namentlich bei dem vorderen Strebesystem, mit dem der Bauhütten des 14. Jahrhunderts, z. B. des Straßburger Risses C, zusammengeht und wieweit die Bedeutung der Schraffur dem ein spezifisch Malerisches hinzufügt; man vergleiche z. B. die wirkungsvoll verschiedene Schraffurtechnik am Gewölbe).

Die eigentliche Handlungsbühne bleibt das vorderste Joch, durch den genau eine Arkadenbreite füllenden Thronrücken Marias bezeichnet, dessen Endigung die struktive Zone der Kapitelle, wirksam benützt. Die Fluchtlinie zieht sich etwas oberhalb der Arkadenkapitelle hin. Maria thront, ein mit sich beschäftigtes Kultbild, lesend in einem Kirchenraum, als der Engel, voll Sluterscher praller Faltenpracht von rechts aus der Arkade zu ihr tritt, schon halb kniend; offenbar, um nicht größer als Maria zu erscheinen. Die Madonna wird vor einen tiefen Raum gestellt, nicht mehr den ideell faßbaren der Landschaft oder des Teppichgrundes, sondern den wirklich meßbaren der Architektur — ein allgemeines Anliegen der Zeit, wie ersichtlich wurde. Die ikonographische Bestimmung will die Szene im Hause Marias stattfinden lassen, und dieses Haus bedeutet der Mystik ein Heiligtum. Robb (a. a. O.) wollte eine Scheidung machen: Für die Italiener die Szene vor einem Portal, der Kirchenpforte, für die Franzosen in der Kirche, für die Niederländer im Wohnraum. In Wahrheit bequemt sich dies nicht solch straffer Trennung.

Die Entwicklung drängte zu einem Bruch mit dem festen Bildhintergrund und zu der möglichsten Vertiefung hin. Das Zeitalter, dessen Zwiespältigkeit auch eine spezifische Neigung zum Intimen förderte, für das der Hortus conclusus einen so übervollen Sinngehalt umfing, brachte namentlich dem Madonnenkult die innigste künstlerische Bemühung entgegen; diese umgab die Mutter Gottes mit häuslichen Umweltangaben, auch in der Kirche. Die Verkündigung des Bedford-Stundenbuchs, die stehende Madonna der Cambridge Heures stellten sie an den Anfang eines Kirchenschiffes. An Rhein und Maas setzte eine uralte Tradition in den Westen der Kirche, also den

„Beginn" des Langhauses, Marienaltäre bzw. wundertätige Marienbilder [4]). Verbindet man außerdem die Tatsache der Engelchöre an gleicher Stelle damit, wo neben Michael auch Gabriel Verehrung genoß, so liegt es nahe, hier Beziehungen zu vermuten, und den architektonischen Introitusgedanken mit dem biblischen der Verkündigung als des Auftaktes zum Leben Christi zusammenzubringen. Verkündigungsdarstellungen an Kirchenportalen sind bekannt [6]). Schließlich darf man auch an Verkündigungsgruppen der Plastik am Querschiff, also vor dem Chor, erinnern; so z. B. in St. Kunibert, Köln, oder in dem Regensburger Dom. Die Anerkennung des Symbolgehaltes verpflichtet jedoch nicht, diesen zu überschätzen, wie es oft geschieht. Seinen Niedergang, seinen Zusammenhang mit dem Realismus wie seine Lebendigkeit wies Huizinga so faszinierend nach: „Man denkt nur noch in Gesichtsvorstellungen" [7]). Wenn van Eyck einen Pantoffel — Symbol der Demut — malt, so geschieht das mit einer Intensität Stifterscher Beschreibung; das Ding, als Dinglichkeit gewertet, wird mit rein physischem Gehalt fast überlastet, den der psychische durchdringt. Symbolträger zu sein ist nur eine seiner Aufgaben — und so kommt es schließlich zum „Ueberwuchern der Form über die Idee". Die Dinge auf den Gemälden der van Eyck strahlen eine Homogeneität aus, die bei Petrus Christus zu einer einmaligen Problematik führen muß [8]). Ein solcher Zwiespalt findet natürlich auch in der Innenraumdarstellung seinen Niederschlag. Und nur theoretisch kann ihn eine totale Perspektive aus dem Wege räumen.

Neben die Wolfenbütteler Zeichnung mag man die kompositionell sehr verwandte, ebenfalls vor einer Arkade thronende Maria am Beginn eines Kirchenschiffs auf dem Titelblatt der holländischen Brederode-Bibel stellen [9]). Ob nach dieser Zeichnung ein selbständiges Gemälde bestanden hat? Auf der Brederodedarstellung unterscheidet sich der vorderste Pfeiler von den übrigen Bündelpfeilern durch seine einfache, rahmenfeste Form und erkennt damit die Vorderzone wieder besonders an.

Die Berliner Madonna in der Kirche, einer der Brennpunkte mittelalterlicher Kunst überhaupt, schreibt man meist Jan zu, zum Teil aber auch Hubert [10]). Gegenüber der Wolfenbütteler Zeichnung fällt sofort die Lockerung des Raumgebäudes durch malerische Mittel, wie z. B. das Licht, auf — es scheint hinter Maria in zwei hellen Streifen auf den Fliesenboden; ein Mittel der Tiefenbewegung und Belebung, das später z. B. Philipp de Koninck entschieden verwendet. Dieser Lichteinfall von links geht gegen die zu strenge architektonische Tiefenwirkung des gotischen Reihungsraumes an — der tektonische Verstand folgt diesem nach rechts in das Bild hinein, das Gefühl aber jenem nach links, wo das Seitenschiff, jetzt als sehr maßgeblicher Raumteil, dem Licht zu aufgebrochen ist, und auch eine Ahnung von der Weite und dem Volumen des Querschiffes vermittelt. Man hat die Erhöhung des Chortriforiums auf malerische Gewölbe-

und Raumrücksichten zurückgeführt; dieses hebt sich aber auch von dem des Langhauses, wo es einfach sechs Spitzbogen aneinanderreiht, ab. Im Chor und noch deutlicher im Querschiff zeigt es die zweiteilige übergriffene Form, wie sie in S. Denis, Chalons s. M., der Kathedrale von Metz und in Tournay wie in St. Bavo in Gent verwandt auftritt; ebenso verhält es sich auf der Totenmesse des Turin-Mailänder Gebetbuches. Auch der Durchgang des Laufgangs unterscheidet sich im Chor von dem des Langhauses. Nach hinten hellt sich der Chor etwas auf, um den dunklen Lettner dagegen abzusetzen. Die Raumwirkung wächst dadurch.

Die Augenhöhe Marias und der Arkadenscheitel geben ungefähr die Fluchtlinienhöhe an. Die vorangehende Buchmalerei suchte darin bereits, wie erinnerlich, eine bezeichnende strukturelle Vérféstigung. Auch im gebauten Innenraum, von der Antike bis zum modernen, holzgetäfelten Gemach, findet sich die Betonung der Kopfhöhe durch ein Gesims oder Bord [11]). Namentlich in der Malerei Jan van Eycks entdeckt sich darin eine uns nicht ohne weiteres geläufige Unterordnung des Raumes unter den Menschen als Inhaltsträger, besonders bei heiligen Personen im Sinne des vierzehnten Jahrhunderts, und der menschlichen Figur als Maß, wie es Lionardo dann auf das tiefste ausführte. (Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts weiß hier dagegen oft eine bewußte Diskrepanz oder eine vollständige Aufgabe des Menschen zu erreichen). In der frühen Innenraumdarstellung bleibt dadurch der Betrachter trotz der Perspektive im gewissen Sinn ausgeschaltet, wenn er sich nicht mit dem dargestellten Menschen identifiziert, und ebenso erscheint dem Innenraum die letzte Selbständigkeit versagt.

Die Zusammenhänge des Gebäudes der Kirchenmadonna mit dem Rahmen und die struktive Verfestigung dadurch hat Jantzen schon erläutert, wobei er auch auf den Rundbogen „als bindende Linie gegenüber der trennenden Funktion des Spitzbogens" für Eyck einging [12]). Die Bemühung kreiste in der vorliegenden Arbeit darum, die direkten Vorläufer der Boucicaut- und der Bedford-Werkstatt darzulegen. Bei der Kirchenmadonna greift der Raum an den Seiten und nach vorn über den Rahmen hinaus, der Betrachter steht scheinbar in ihm, aber ein letzter Rest von Rahmenfunktion liegt, außer dem Gewölbeanschluß, noch in dem sichtbaren Stück des vordersten Pfeilers. Es geht aber nicht an, das Bild deshalb später, etwa 1433—34, anzusetzen [13]).

Die Oeffnung des strengen Tiefenraums zur Seite hin, hier wie gesagt durch das Licht unterstrichen, schafft dem von der Architektur in so harte Führung genommenen Blick gleichsam einen Ausweg. Geht das nicht sehr mit den Bedfordtendenzen und auch den Boucicautschen als eine Synthese zusammen? Das Räumlichkeitsempfinden sprengt den Raumkerker, wenn man einen so krassen Vergleich einmal duldet. 1427 hielt sich Jan van Eyck in Tournay auf, und hier traf er sicher mit Robert Campin zusammen, und damit entdeckt sich eine

bei diesem noch zu besprechende, Jan eng verwandte Raumanschauung, nämlich die der Verkündigung Marias, heute im Prado. Darf man als die Folge dieser Berührung das Abgehen von der allzu strengen Raumanschauung der Wolfenbütteler Zeichnung, die seitliche Weitung und Lockerung auf der Kirchenmadonna ansehen? Das Wolfenbütteler Blatt läge dann vor 1427, die Kirchenmadonna kurz danach. Die Kunstgeschichte hat Campin meist nur im Hinblick auf Rogier v. d. Weyden betrachtet; mehr und mehr jedoch wächst die Wertschätzung Campins, der in manchem auch zu den „genialen Proletariern" der Kunst zu rechnen ist, und dessen Verkündigung im bürgerlichen Gemach des Merode-Altars ja auch Eyck beeindruckt hat.

Die Kirchenmadonna wird als die Hälfte eines Dyptichons angesehen — es wäre wesentlich, zu wissen, wie sich der architektonische Zusammenhang zu der verlorengegangenen zweiten Hälfte gestaltete. Die Kopien in Antwerpen und der Galerie Doria in Rom geben darüber keine Auskunft. Der Typus jedoch beschäftigte das 15. Jahrhundert noch lange, nachdem er, wie gesagt, im zweiten Jahrzehnt überall aufzutauchen beginnt.

Ueber die Totenmesse des Turin-Mailänder Gebetbuches hinüber findet er sich auch auf einer burgundischen Darbringung im Tempel im Louvre (Invent. R. F. 3148) der Stilstufe etwa von Notre Dame de Dijon, also um 1220—1230, im letzten Joch vor dem Querschiff; um 1440 doch wohl ein wenig zu frün angesetzt — die Personen darauf mit vielen Campinschen und Rogierschen Zügen, das südliche Querschiff als helle Unterbrechung der im Schatten liegenden südlichen Langschiffwand. Das Licht fällt von rechts ein, der Fluchtpunkt liegt nach links verschoben. Man vergleiche auch den Kircheneinblick der Messe des Hl. Gregor aus dem Triumph Marias von Enguerrand Charonton, Villeneuve les Avignon, 1453–54 angesetzt, wo der Schrägeinblick einen ganz vereinfachten Bau zeigt, dem Italienischen hingeneigt[14]). Das Schema der Verkündigung von Aix en Provence gehört mehr zu der Campinschen Anschauung. Ueber Rogiers Sakramentsaltar hinüber reiht sich Geertgens Sippenbild im Amsterdamer Rijksmuseum stimmungsmäßig wieder der Eyckschen Auffassung näher an. Die Rogiersche Aufhellung, von allen Schwarzweiß-Abbildungen übertrieben, ordnet sich dort einer weichen, spätnachmittaglichen Tönigkeit unter, also einer indirekten Lichtwirkung, die natürlich außerdem ein allgemeines stilistisches Kennzeichen für Geertgen und seine Farbwahl ist. Er gibt indessen beide Langschiffwände, und der Beschauer ist gerade so viele Schritte, besser so wenige, nach rechts aus der Bildmitte getreten, daß eine leise Verschiebung der Symmetrie das Ganze verlebendigt. Des ebenfalls hierhin zu setzenden Louvre-Bildes von 1467 aus der Schule von Amiens wurde schon Erwähnung getan (siehe Boucicaut, Anm. 28). Als Grundtöne herrschen hier bräunliche vor, auch für die Fenster beibehalten, und auf dem Fußboden mit schwarz abwechselnd. Der Altar bleibt mit Bal-

dachin und Maria ganz goldfarben; das Rot des Stiftergewandes dämpft Braun und Schwarz. Der helle Umgang hebt sich wirkungsvoll von den dunklen Chorarkaden ab — eine Wirkung, die zuerst Ouwater in seiner Berliner Lazaruserweckung betont ausnützte, und die namentlich an romanischen Kirchen einer bestimmten Stilstufe mit einem noch festen Mauerstück über den Arkaden beobachtet werden konnte, so z. B. in Paray le Monial zu gewissen Tageszeiten besonders stark.

Die Verkündigung des Genter Altars spielt in einem Breitraum mit wenigen, aber um so entschiedeneren architektonischen Anweisungen, in die der Rahmen namentlich durch die Balkendecke — deren vordere Balken zum Rahmen hin etwas heller werden, dann aber, mit einer Dunkelzone vor ihm endend, diesen hell absetzen — einbezogen wird. Das Bildfeld gliedert sich in vier Teile, und jeder Teil besitzt eine Selbständigkeit von stillebenhafter Intensität; die Rückwand allein übernimmt die motivische Belebung, jeder der vier Teile besitzt eine eigene Lichtquelle nach hinten zu, selbst die Waschbeckennische. Nach rechts nimmt das Geschlossene des Innenraums mit dunkleren Tönen zu — es beginnt die engste Umwelt Marias, wo sich auch die Ausstattungsstücke mehren, die links in der Engelhälfte ganz fehlen. Man hat das Zimmer eine „ausgeräumte Stube" genannt. Wir erwarten leicht, im Grunde darin noch Erben einer romantischen Vorstellung, mittelalterliche Wohnräume mit Möbeln vollgepfropft, wie auch manche noch immer nicht die Leere von Barockräumen fassen können, ich meine die Leere an Möbeln. Der mittelalterliche Mensch besaß in gewissem Sinne einen „weiten Aktionsradius", trotz der Enge seiner Stadtgassen, eine sehr bestimmte Beschränkung auf das Nötigste, trotz einer ausgesprochenen Freude am Luxus zur Zeit der burgundischen Hochblüte, und das hielt sich namentlich in den großen steinernen Wohnhäusern, neben denen sich die kleinräumigeren Holz- und Fachwerkwohnungen für das Bürgertum weiter behaupteten — mittelalterliche Urkunden melden, noch im 16. Jahrhundert, meist ausdrücklich, wenn sie sich mit steinernen Häusern zum Unterschied von den anderen befassen. Die Aufgabe der Schränke übernahmen fast stets die Truhen, lehnenlose Hocker ließen ebenfalls den Raum leerer erscheinen — ganz alte und echte Bauernstuben vermitteln uns heute noch davon einen Eindruck; so stand der Tisch z. B. meistens in der Ecke, nicht in der Mitte des Gemachs. Dem Bequemlichkeitsbedürfnis kamen keine im Raum verstreuten Tischchen oder Sessel entgegen, auch Teppiche waren seltener. Die Bindungen an die engste Umwelt gestalteten sich lockerer, als wir es wahrhaben wollen, und der mittelalterliche Mensch verfügte dadurch über eine Beweglichkeit, die nur mit der von Naturvölkern verglichen werden kann, trotz aller Seßhaftigkeit. Deshalb berührte ihn der Sinngehalt der Dinge wohl doppelt stark — erst seit dem endenden 15. Jahrhundert wandelt sich dies allmählich mit dem Eindringen neuer Ansprüche [15]).

Die ganze Außenseite des Genter Altars erfährt den Lichteinfall von rechts. In erhöhtem Maße wirkt das auf die Verkündigung: den Engel trifft es von vorne und stellt ihn wuchtig, schattenbetont, vor die helle ungebrochene Wand. Der Rahmen — dessen Verhältnis zum Bildfeld in seiner Einziehung Beenken als seine neue Tat anspricht, der jedoch sehr ähnlich bereits in der Boucicaut-Werkstatt verwandt wurde, und schließlich, als direkte Stütze des Tragbalkens, doch mit der Raumgrenze zusammengeht, wie es übrigens auch Konrad Witz anwendet — der Rahmen also hat eine annähernd gleiche Farbe wie der Tragbalken[16]). Dieser Rahmen, die Begrenzung der vordersten Bildzone und so in die Struktur einbezogen, wirft nun auch einen Schlagschatten in das Bild hinein, wie er sich deutlich auf dem Fußboden abzeichnet, ist also von der Innenraumgestaltung nicht wegzudenken. Hier steht das Bild zwischen alter und neuer Zeit.

Um Maria bricht sich das Licht weicher an den vielen architektonischen Kanten. Der Raum geht über den Bildrand hinter ihr in der Betnische noch weiter hinaus, die gerade noch sichtbare helle Fensterleibung lenkt die Bewegungsempfindung dorthin, wie es bereits aus der Miniatur bekannt ist — der Engel dagegen steht vor einer ausweglosen Oeffnung; so leitet einen alles sanft zu Maria hin. Deren Raumhälfte trennt die helle Weiße des aperspektivisch in den Raum vorspringenden Handtuchs; jenseits dieses beginnt die lockere, lichtdurchflutete, etwas hallenartige Umgebung des sich nahenden Engels — und wie in der Rollinmadonna vermittelt der strahlende Durchblick in die Landschaft, hier noch den umhegten Marktplatz, den Spannungsübergang zu Maria. Ihr Haupt nun fügt sich organisch genau in die beruhigende Rundbogenkette des Hintergrunds ein, es vertritt gerade einen der Halbkreise, nach rechts zu folgt diesem der Bogen der Büchernische und schließlich der nur im Ansatz sichtbare, nach rechts weiter weisende, des Fensters in der Betnische, — wie ein steigender Quartschluß. Ueber Marias Haupt setzt der Deckbalkenträger in der Wand an, aber die Taube des Hl. Geistes überschneidet in ruhiger Frontalstellung diesen für die Bildwirkung kritischen Punkt und fügt eine neue Wagerechte zu den anderen. Links neben Maria öffnet sich ein Durchblick in einen zweiten, selbständigen Raum; man wäre versucht, nach den hellen Fensterflächen auf seiner Seitenwand, die viel tiefer als sein eigentliches Bodenniveau liegt, ein Treppenhaus zu vermuten, was allerdings für die Geschichte des nordischen Treppenhauses von einiger Bedeutung wäre, bedenkt man die allgemeine Vorliebe für Wendeltreppen. (Hier macht sich die Unkenntnis des Originals besonders schmerzhaft bemerkbar). Zweifellos aber darf man das Gemach nicht ohne weiteres als ein bürgerliches, von dem des Campinschen Merodealtar abgeleitetes ansprechen — es ist, mit seinen Raumanhängen, wieder eines der ideellen Eyckschen Architekturen, vermittels „natürlicher" Farben aufgebaut. Sein Fundament bilden die das Steinerne betonenden Stifter-

und Heiligennischen der unteren Altarhälfte; eine wiederholte Wölbung hätte dem ganzen Gesamtaufbau widersprochen und die Personen viel mehr eingeengt. Das Verhältnis dieser zu dem Raum kann in keiner Weise als das natürliche bezeichnet werden, aber gerade deshalb ergeben sich so tiefgehende innige kompositionelle Beziehungen der beiden, innerhalb der strömenden Beruhigung der kontinuierlichen und nicht sprunghaften Raumvertiefung, die schon Dvorak ergriff, und der sich auch die Farbabstufung anpaßt[17]). Auch die Nischen vermeiden bestimmte Tiefenangaben — sie sind bildhafte Tiefenangaben, Absoluta ohne Realität.

Die Propheten der Lünetten, mit Blickbeziehung auf Maria, stoßen mit ihren Büchern über die Rahmengrenze in den Betrachterraum vor. Ihre metaphysische Welt über der der Verkündigung hat eine alte Tradition, wie schon bei Pucelle angedeutet wurde. Der Vorstoß aus dem Bildraum nach vorne ist ein Element des frühen Eyckstils. Die Hand des Berliner Mannes mit der Nelke greift in solcher Art über den gemalten Rahmen, auf dem sie aufliegt, hinaus, was ein Schatten auf diesem (der schon deshalb auf den meisten Abbildungen sehr zu Unrecht unterschlagen wird), dartut. Bei den Füßen Adams verhält sich der Rahmen ähnlich[18]). Verwandte Fälle zeigte die Bedfordrichtung.

Eykisch ist, was besonders festzuhalten bleibt, die Verwendung des spielenden Lichtes ohne harte Schatten. Die mittlere doppelte Bogenöffnung zur hellen Landschaft hin, besitzt auch auf ihrer inneren Zimmerseite eine stärkere Helligkeit als ihre Wiederholungen rechts und links, die sich in beschattete Räume öffnen. Diese Durchdringung von Körper und Licht trennt Eyck von vornherein von Rogier, wo das Licht einesteils selbst zur Farbe wird, andererseits mit einer Schichtung arbeitet — und leicht den Eindruck von fast luftleeren Räumen erzeugt, weshalb Rogier auch zu radikaleren Raumverdeutlichungen greifen muß. Diese weiche Lichtführung duldet um Maria drei Lichtquellen: hinter ihr, rechts neben ihr und eine solche von vorne. Wenn die erreichte Tönigkeit durchaus noch nicht die des holländischen 17. Jahrhunderts ist, so begünstigt sie doch eine Art des ersten Bildeindrucks, die dem bei Werken dieser Epoche ähnlich erscheint: Man sieht zuerst einen totalen spezifischen Raum, in dem dann die Einzeldinge erkannt werden, als ob sie von innen heraus wüchsen. Daß sich nun gerade beim Innenraum eine solche Lichtempfindung besonders lebhaft äußert, dürfte kaum auf Zufälligkeit beruhen. Die Entdeckung von der Bindung der nächsten Umwelt innerhalb ihrer buntscheckigen Vielseitigkeit begünstigten die vom Menschen geschaffenen Dinge mehr als die von der Natur in ihrer objektiven Gleichgültigkeit und großartiger Zeitlosigkeit gezeugten — und von diesen aus wurden dann die Einflüsse der Natur auf sie beobachtet. Die Freude am Licht und seiner Wirkung auf die Gegenstände zieht sich auch voller Genuß durch die Literatur des 15. Jahr-

hunderts [19]). Und die Bedeutung, im Für und Wider, dieser regelrechten Entdeckung, der meist eine Freude an bunter Lokalfarbigkeit als Reaktion auf eine Farbermattung voranging, kann kaum gemessen werden — auch sie ist „Anfang und End' zumal".

Der mehr und mehr sich durchsetzende Verzicht auf Spruchbänder in Innenräumen der niederländischen Malerei — die Schrift schwebt wie ein goldener Hauch in der Luft – dient neben der Neigung zur Wirklichkeit vor allem zur Beruhigung des Ganzen. Frankreich und Deutschland geben diese viel später erst auf. Ihr Kunstwollen strebt nicht im gleichen Maße wie das Niederländische nach einer Farb- und Wirklichkeitstotalität.

Uebereckgestellte Formen wendet van Eyck nur sparsam an, und stets bei momentaneren Gelegenheiten — so bei der Orgel oder dem oberen Teil des Notenständers der musizierenden Engel des Genter Altars, oder bei im Raum placierten Hockern, wie sehr wirkungsvoll auf der ehem. Petersburger Verkündigung oder dem Kruzifixus des Thomas v. Aquin. Der schräggestellte Kapellenbau der Friedsam-Verkündigung — in welchen näheren Umkreis sie auch gehören mag — ist eben kein Innenraum, und bewirkt eine außerordentliche Verstärkung des Momentanen in der Scene. Was sich da vom Innenraum zeigt — die helle Fensterleibung — hüllt sich in mythisches Dämmern. Man ahnt den Kern durch das Gehäuse, eben den des von Atmosphäre und Volumen erfüllten Raumes. Die Boucicautrichtung vermittelte eine ähnliche Mauerstabilität.

Wenn man die Genter Verkündigung durchaus nicht einfach als im bürgerlichen Gemach sich vollziehend ansprechen kann, so ist das bei der sog. Melbourne-Madonna berechtigter. Die Handlung, das mit kindlich angestrengter Ernsthaftigkeit in dem großen Buch blätternde Kind, spielt sich in einem engen Gemach mit Seitenwänden ab, in den ein Thron mit prachtvoll plastischer Goldstickerei gesetzt ist — der Thron gilt als Wesensbestandteil der Mutter Gottes, und behauptet sich mit ihr also auch im weltlichen Gemach (Die Kunst des Mittelalters macht in einem sehr weiten Sinne vom Recht des „fruchtbaren Augenblicks" Gebrauch; sie vereinigt zeitlich oder thematisch getrennte Szenen in einem Bildaugenblick; so gibt sie auch der Eva, trotz des gesegneten Leibes, noch den Apfel des Verführungsmomentes in die Hand). Hier liegen drei Aepfel, die Frucht als Erlösungssymbol, auf der Fensterbank; die Leibung zeigt oben das Schattenmuster der Verglasung, unten dagegen ist der nicht sichtbare Flügel geöffnet gedacht. Der Rahmen überschneidet links Fenster und Tisch davor, rechts eine Truhe, auf der ein Kerzenhalter ohne Kerzen, und die wohl zu dem Waschbecken auf dem Boden gehörende Kanne im Licht gleißen. Sie gleicht ganz der Truhe auf der Wochenstube des Turin-Mailänder Gebetbuches.

Zu der kubischen Festigkeit von Raum und Möbeln tritt eine kompositionelle Schlangenlinie nach oben in innere Beziehung: man folgt

ihr von unten rechts durch die Gewandfalten geleitet hinauf nach links zu dem Kind, läßt sich von dort sanft wieder nach rechts zum Haupt Marias leiten und überläßt sich dann den zurück nach links, dann endlich nach rechts hinaufwachsenden Ranken des Thronhintergrunds, bis der Baldachin diese Bewegung auffängt. Dieser Baldachin gibt mit seiner Tiefe auch die Raumtiefe, wenigstens die nachprüfbare, des Bildes überhaupt an. Es ist erinnerlich, wie dies bereits als ein Mittel des zweiten Jahrzehnts erkannt wurde — und dies wird es, wie bei Konrad v. Soests Niederwildunger Altar, über Memling bis zu Brueghels Grisaille des Todes Maria, dort mit einer grandiosen Wucht, bleiben, ein Beweis für das Festhalten an dem durch den Einzelkörper, d. h. vom Inhalte her, geschaffenen Raum. Der Teppich, von Maria nach vorne stoßend, endet bereits vor dem Rahmen und läßt eine Spanne Fußboden bis zu diesem frei. Die Melbourne (National Gallery)-Madonna bleibt für 1433 gesichert — bei der Lucca-Madonna wenige Jahre später wird sich Verschiedenes maßgebend ändern.

Um diese Zeit kann man für Eyck von einer „häuslichen" Epoche sprechen; die Bemühungen kreisen um den Innenraum der bürgerlichen, besser patrizischen, Welt. Als ein Höhepunkt dieser Auseinandersetzung wird das Londoner Arnolfini-Porträt von jeher angesehen. (Die vorliegende Arbeit kann nicht auf alle Meinungen und Ausführungen der Eyckliteratur eingehen, teils aus ihrer engen Themenbeschränkung heraus, teils aber auch, weil das Dvoraksche Gleichnis von den beiden diskutierenden Weisen mahnend vor Augen steht). Man erkannte, wie sehr die Dinge darauf ihren symbolischen Gehalt besitzen, allein über diesem Was darf das künstlerische Wie nicht hintenan gesetzt werden [20]). Die den Betrachter vor dem Original unsäglich durchströmende innere Befriedigung entsteht aus dieser Einheit.

Das Gemach ruht in der Eyckschen Tageszeit, dem hohen Nachmittag, der sich schon der Dämmerung hinbreitet. Die Sonne steht schon tiefer — das bezeugt der Schatten der Fensterverstrebung, der weicher auf der Leibung ruht als bei der Melbourne-Madonna, wo auch die Oberlichtverglasung silhouettenscharfe Schattenmuster wirft, was bei dem Arnolfini-Porträt ganz vermieden wird (ein Schritt mehr zur Wochenstube des Turin-Mailänder Gebetbuches). Der Spalt sichtbaren Himmels wird gedämpft. Auf solchen stimmungshaften Orgel-Opunkt der Beleuchtung geht nun auch die Farbe ein. Charakteristisch ist aber, daß die in Schichten zerlegende Fotografie dem Bild eine strukturell tiefere Raumausdehnung zuteilt als das farbige Original, dessen Wirkung auf einem tatsächlich atmosphärischen Volumen seine Vertiefung erreicht.

Die rechte Bildfläche gibt große Farbflächen: das rote Bett, das rote Betpult, die das Grün — Rot und Grün ein spezifisch Eyckscher Farbzusammenklang von einer eigentümlich warmen und substanzgeladenen Wirkung — die also das Grün des Frauengewandes, mit blauer Unterkleidung, umfängt. Ihnen fügen sich die ebenso warmen

hellen Brauntöne von Wand und Boden — ein lichtes Oliv — zäsurlos an. Das hölzerne Braun des Fensters umschließt die gelbliche Lichtquelle. Die linke Bildhälfte, viel töniger als die rechte, bietet zu deren Großflächigkeit ein Gegengewicht durch eine kleinteilige Belebung mit Gegenständen, die eine momentane Bedeutung haben — hier spielt sich das Zufällige der augenblicklichen Situation ab, während rechts das Dauernde oder statisch Zurechtgestellte, wie z. B. die sorgsam in Ansichtsfalten gelegte Schleppe der Braut, gesammelt wurde. Um die Lichtquelle reihen sich die „natürlicheren" Farben, den Brauntönen alle verwandt, und heben dadurch die vom Licht getroffenen wie von innen erstrahlenden sparsam verwendeten, leuchtenden Farben, doppelt hervor: so das Orange der Aepfel auf der dunklen Truhe und der Fensterbank, und die roten Pantoffeln vor dem Betpult wie die weißlich hölzernen vorne — diese Belebung der in dunkle Schatten getauchten linken Bildseite durch diese wenigen, aber durchdringend hellen, Punkte wiegt die großen gedämpften Flächen von Rot und Grün auf der rechten im vollkommenen Gleichgewicht auf. Das Grün, eine lichttragende Farbe (während Blau das Licht aufsaugt) bildet also auf der rechten Bildhälfte gewissermaßen eine eigene Lichtquelle — eine sehr überlegte Funktion. Eine zweite Lichtquelle von vorne links ordnet sich der Aufgabe der erstgenannten bei, und diese beiden zusammen zeitigen eine Beobachtung ihrer Wirkung, die den ganzen Raum von links nach rechts dynamisiert. Die links in ihm befindlichen Dinge, die mehr zufälligen, leuchten mit festem Kontur im Nahlicht, und konzentrieren die Aufmerksamkeit im Rieglschen Sinne; nach rechts zu verebbt diese scharfe Beleuchtung, sie legt sich weich und vermittelnd über die wuchtig-ruhigen Ausstattungsstücke. Scharfkantig stellt sich, nach einer vorderen Dunkelzone am Bildrand, der Fensterladen und das Geländer — es ist wohl, wie meist bei Eyck, ein Gemach im ersten Stockwerk gemeint — gegen das Fenster, das nur eben einen Spalt Außenwelt gibt, um die innere nicht zu zerreißen; noch dazu in einer strengen Verkürzung. Die außerordentliche Wirkung eines seitlichen Fensters wußte der junge Rogier fast unmittelbar danach in seiner ihm zugeschriebenen Louvreverkündigung aufzunehmen, und ihm mußten solche Mittel viel mehr liegen als Eyck, der im Grunde immer verbindet, wo Rogier in Schichten trennt.

Aus einer Gewohnheit heraus erblickt man in der vorderen zweiten Lichtbahn die übliche Beleuchtung aus dem Betrachterraum. Der Hohlspiegel an der Rückwand, in dem die augenblickliche Anwesenheit des Künstlers die ganze Handlung auf wenige Sekunden festlegt, entdeckt aber, daß dieser Lichteinfall von einem zweiten Fenster, also noch diesseits des Rahmens und in der Form wie das erste an derselben Wand herrührt. (Die Wand weist auch noch einen eingebauten Schrank als dunkles Viereck auf). Damit wird der eigentliche Bildraum auf eine Art wieder in sich abgeschlossen, die aus demsel-

ben Geist stammt, der auch die Fialen und Plastiken der höchsten und unerreichbarsten Turmspitzen auf das gewissenhafteste ausschmückt. Hierdurch erst steht der Betrachter wirklich in dem Handlungsgemach, das sich hinter ihm wieder schließt, und in den er mit dem Maler als Begleiter eintrat, wenn er nicht sogar dieser selbst ist, was eine bezeichnende Identifizierung ausmacht. Die blasige Wölbung der Spiegelfenster zieht auch den schmalen Fensterspalt zu einem Breitfenster auseinander. Jan van Eyck und sein Begleiter in der geöffneten Türe tragen rote und blaue Gewänder, wodurch sie deutlich aus der Tönigkeit des Spiegelraums zu erkennen sind. Die Tür tut sich aber nun nicht ins Freie auf, sondern in einen zweiten, für die erste Wirkung ja dritten Raum auf, der wiederum ein, von der oberen rechten Türecke überschnittenes, eigene Helligkeit spendendes Fenster besitzt, ein winziger weißer Fleck, nun aber in seiner abschließenden Rückwand — und diese Verschachtelung von Gemächern hintereinander bedeutet ein letztlich begrenzendes Raumeinfangen, das mit sich selbst zu spielen scheint, hier aber durch den Menschen darin gleichsam legitimiert und ganz in die diesseitige Region des Betrachters verlagert wird, während das Gemach sich jenseits des Rahmens sofort kastenförmig begrenzt. Ohne die intensivste Nahsicht und ohne das Wissen um die Insich-Beschließung der Bildwelt erführe dieses eine unzureichende, ja verfälschende Deutung. Die Vorstufen des Pizan-Ateliers, wie z. B. die des Saales der Fortuna, müssen dabei wohl in Erinnerung bleiben.

Die Ausdrucksträger im Hauptraum, wie Gesicht und Hände, werden nach Möglichkeit vor gedämpfte, einheitliche Flächen gesetzt; die Bewegung der Hände wiederholen die architektonischen Linien — bei Arnolfini senkrechte, bei seiner Gattin wagerechte. Und diese, wie Farbe- und Lichtverteilung, wie Bewegung und Ruhe der beiden Bildhälften, verkörpern das männliche und das weibliche Prinzip [21]).

Wenn nun von diesem Punkt aus die Wochenstube mit der Geburt Johannes des Täufers eine Betrachtung erfährt, so wird — zunächst einmal unabhängig von allen anderen stilistischen Bedingungen — die formale Parallelität zu der Stufe, die das Porträt des Arnolfini-Paares von 1434 bedeutet, offensichtlich. Die Rahmenüberschneidung, vorbereitet im 2. Jahrzehnt, zeigt links eine Truhe von der Art der im Gemach der Melbourne-Madonna stehenden, ebenso Kannen und Kerzenhalter, Pantoffel wie auf dem Rollinporträt, und auch im gleichen Verhältnis zum Rahmen gruppiert, während sich die dreibeinigen Hocker namentlich auf Campins Gemälden wiederfinden. Zur Technik der Tafelmalerei paßt ferner die betonte wollige Rauhhaarigkeit der grauen Katze und des weißrot fuchsigen Hundes — dieses Maltesertypus, der hier wie jener auf dem Porträt des Arnolfinii-Paares von links belichtet wird und nur im Gegensinn dazu gedacht ist — der ältesten Form verselbständigender Motivübernahme.

Die Raumtiefe faßt das Auge trotz der hohen Aufsicht und der

ganz gegebenen Decke nicht auf den ersten Blick; so zeigt sie nur noch die Genter Verkündigung, während sie sich auf dem Londoner Arnolfini-Porträt im knappen Ansatz bietet, und bei der Melbourne-Madonna ganz ausschaltet. Die Isoliertheit der in so starker Vertikaltendenz aufgestellten Dinge vermittelt vielmehr zunächst den Eindruck der allgemeinen Weite, dann den der Tiefe. Diese nämlich wird gleichsam in Etappen abgelesen, und zwar von links vorne nach rechts hinten durch die in den Bildfeldkubus vorspringenden Ecken von Truhe, Bett (es ist wesentlich, daß dort der Vorhang nicht in dem üblichen Bausch hochgenommen wird, sondern frei herunterhängend, gleichsam einen Pfeiler schafft) und linkem Türpfosten. Die Perspektive, mit energischen Anweisungen arbeitend, macht diese Richtung mit — der Raumecke fehlt die rechte Seitenwand, überschnittene Möbel zeigen klar, daß es dort weitergeht, aber der Fluchtpunkt bleibt doch im Bildfeld, und zwar in dem Durchblick der Nebenräume ruhend, und der Bildrand setzt genau in der Breite der Tür an. Dieses Prinzip, den Blick an Ecken aufzufangen und ihn dann für die Raumempfindung zur Seite hin in tiefere Raumteile weiterzuleiten, nimmt Fouquet wieder auf, z. B. im Stundenbuch des Etienne-Chevalier, als diesen der Hl. Stephan empfiehlt [22]).

In dem Hintereinander der Nebenräume verebbt dann schließlich dieser Rechtsdrang wie in fallenden Oktaven, ähnlich dem Londoner Rollinporträt.

Diese Nebenräume führen ein in sich abgeschlossenes, mit sich beschäftigtes Eigendasein [23]). Zu dem ersten leiten aus dem Hauptgemach zwei Stufen, von diesem dann sechs oder sieben in den folgenden. In dem ersten sitzt Zacharias lesend an dem wieder nur durch die helle Leibung gegebenen Fenster; hinter ihm steigt eine Frau in Rückenansicht die Stufen in den hintersten Raum hinan; fort aus der Handlung, in eine eigene Welt, die jenseitige des Zimmers, dessen Rückwand ein Fenster zugleich schließt und ahnend ins Freie öffnet. Wieder belebt also die menschliche Bewegung die Raumstaffelung, die nicht mehr leer gewünscht wird, sondern ein Gleichgewicht zwischen Mensch und Umwelt. Von gleicher Eindruckskraft und in das Bild weisender Bedeutung ist die Rückansicht der Frau links im Hauptraum, die gerade aufspringen und der Kindesmutter entgegeneilen will, weil sich der Moment der Geburt eben vollendete und gegen die das pausbackige Kind an ihrer Hand sanft andrängt, zugleich in eine andere Richtung — wieder nach rechts — strebend. Der Vorgang besitzt für dieses keine Wichtigkeit [24]). — Neben dem der Unterordnung der Personen unter den Raum war deren in sich erfüllte und beschlossene Handlung ein weiteres Argument für die späte Datierung Dvoraks und seine Ansicht, hier den Beginn des spezifisch Holländischen zu sehen. Die Erinnerung an die Strömungen der Boucicautrichtung weckt auch die an Vorbereitungen für solche von der eigentlichen Hauptszene durch einen neuen Eigengehalt mehr verselbständigte

Nebenhandlungen, indem die Assistenzfiguren, ohne noch radikal von der Gruppenbindung gelöst zu werden, dennoch auf eine entscheidendere Art in sich beruhen und selbständige Zentren bilden. Die Londoner Dedikationsminiatur der Christine von Pizan löste eine der Hofdamen aus der noch kulthaften Subordination unter die Handlung durch eine einzige eigenwillige Kopfwendung; sie entdeckt sich als ein Individuum. Der gleiche Meister verleiht der Gruppe um den Herzog v. Berry auf der Genfer Darstellung eine bestimmte, in sich beruhende Eigenwertigkeit neben der Unterordnung. Die Darbringungsminiatur des Livre des Merveilles stuft die Zunahme der inneren Emanzipierung nach der Tiefe zu ab: Die Gruppe um Jean sans Peur konzentriert sich ganz auf diesen; die der beiden Männer dahinter bleibt schon zurückhaltender, besonders der vom Rücken her sichtbare, gelassen angelehnte, während die beiden Pagen ganz im Hintergrund sich vollkommen in ihr Buch vertiefen. Solche Verselbständigungen – man mag es den Zerfall der mittelalterlichen Inhaltskonzentrierung nennen, wenn man dem akuten Mut zu Werturteilen von einer deterministischen Gegenwartsempfindung her nachgibt — machen in der Tat für die Entwicklung der Kunst unendlich viel aus, sind aber nicht mit dem Prinzip der kontinuierlichen Schilderungen, gegen die sie ja angehen, in eine Linie zu stellen. Hier entwickelt sich aus der Beobachtung der Umwelt eine immer mehr fesselnde Bindung durch sie, ein gleichwertiges Nebeneinander von Zentren, deren Unterordnung unter das Bildfeld schließlich eine Gewaltsamkeit erfordern wird, die wir meist kaum in ihren Ansätzen so würdigen, wie sie es verdient. Die Etappe, die das Chantilly-Stundenbuch der Limburg dafür in Anspruch nimmt, steht nicht vereinzelt da. Die Spanne von der in sich beschlossenen Gruppe zu der mit sich allein beschäftigten Einzelperson scheint nicht groß, und die Innenraumanordnung geht diesen Handlungszentren in der Miniatur der Jahrhundertwende durch die Reihung leerer Gemächer sogar in einem bestimmten Sinne voraus — so intensiv bemüht sich die Zeit um sie.

Das Londoner Arnolfiniporträt brachte, im Hohlspiegel, eine Flucht hintereinandergeschachtelter Nebenräume. Eyckisch ist dort die Betonung der Mitte, das mehr oder weniger verborgene Gleichgewicht beider Bildhälften, wobei aber möglichst ein Hauptraum erscheint, der sich dann sofort ins Freie öffnet, oder ein fester Kastenraum. In der Genter Verkündigung schiebt sich rechts und links je ein zwischen vorderem Gemach und Landschaft vermittelnder Raum ein — ein Prinzip, von dem Eyck danach in dieser entschiedenen Form abzugehen scheint. In der Wochenstube bleibt die eigentliche Bildmitte versperrt; erst dicht am Bildrand öffnet sich plötzlich der Durchblick in ein sich verlierendes Hintereinander von Räumen. Diese in der Mitte versperrten, am Bildrand jedoch geöffneten Innenräume, gehören vielmehr zu einem Raumprinzip, das Petrus Christus und vor allem Rogier van der Weyden verfolgen, und womit der letztgenannte

gleich zu Anfang seiner Laufbahn in der Lukasmadonna eine grandiose, wenn uch nicht ganz gelöste, Synthese zwischen seiner und der Eyckschen Innenraumanschauung versucht. Die Wochenstube, eine Raumecke bietend, läßt die sichtbare Seitenwand verhältnismäßig ungegliedert, ja etwas tot wirkend. Das geschieht aber zweifellos, um das Ganze nicht allzusehr zu beunruhigen und nur dem Hintergrund die kleinteilige Gliederung zu überlassen; dies gilt auch für die noch zu behandelnden übrigen Raumeckbilder Eycks — er beugt einer allzu entschiedenen Verschiebung zur Seite hin vor, und erst Petrus Christus bricht in seinem Eligiusgemälde mit dieser Vorsicht auf das entschiedenste, mit einer fast manieristisch zu nennenden Bestimmtheit und Festlegung.

Wie weit nun aber auch die Farbe eine tektonische und zugleich lockernde Aufgabe, dem Licht unterworfen oder ihm entgegenarbeitend, hat, kann ohne Kenntnis des Originals nur eine Andeutung erfahren, wobei ich mich auf die Farbangaben von Hulin de Loo berufe [25]). Denkt man sich das Bildfeld durch eine Diagonale von unten links zur oberen rechten Bildecke in zwei Dreiecke halbiert, so umfaßt das linke, auf der Spitze stehende, mit dem Bett die großen einheitlichen Flächen — hier ganz von Rot beherrscht, das Reflexe auf alle Gegenstände wirft — während das rechte die Buntfreudigkeit der kleinen Dinge und ihrer Vielheit, verstärkt durch die architektonischen Vorsprünge und Ecken, in sich begreift — eine Trennung, die sich als allgemeines Prinzip auch auf dem Londoner Arnolfiniporträt entdecken ließ, und diesem in der Zuteilung des Lichtschwerpunkts verwandt. Der Saum des Bettbaldachins zeigt die übliche Viereckmusterung, hier weiß, schwarz, rot, grün und dunkelbraun. Rot wird auch die Truhe vor dem Fenster belegt. Wieder fügt sich das Grün nachbarlich dem Rot an: so tragen die beiden Frauen auf der linken Hälfte Gewänder in solcher Farbe, während die Wöchnerin, vom Leinenweiß umrahmt, in Purpur-Violett gekleidet ist. Diesem Uebergewicht von Rot und Grün links steht rechts die, ein Gefäß tragende, blaugewandete Frau im Vordergrund gegenüber; ihr Umhangsaum weist wieder das Purpur-Violett auf. Sonst breitet sich das Blau sparsam aus: auf dem Kissen der von ihrem Hocker aufstehenden Frau, wie auf dem der Truhenbank vor dem Fenster der Rückwand, und ebenso am Gewand der neben dem Bett das Neugeborene entgegennehmenden Frau. Gänzlich fehlt es aber nun in den beiden Nachbarräumen. Dort liegen grüne Kissen auf der Truhenbank, der weißbärtige Zacharias sitzt schwarzgekleidet im Licht, und hinter ihm steigt die Frau rotrockig und mit schwarzer Kapuze die Stufen hinauf, während er selbst in einem roten Buch liest. Solche Farbverteilung scheint wohl kaum eine zufällige; die Verbannung des Schwarz in den Hintergrund betont einmal wie das Rot — das man sich vielleicht als das eyckisch gedämpfte vorzustellen hat — seinen Träger, es rückt ihn näher heran, ist nicht durchlässig, und schafft

ein andermal mit dem Rot eine Intensivierung des Lichteinfalls. Das kühle, durchlässige Blau fehlt. Rot und Schwarz, abgeschwächt auch Grün, können als substanzbetonende Farbwerte gelten, sie rücken näher und entsprechen in hohem Maße der Wirklichkeit. Das Schwergewicht verlagert sich auf die Dunkelstellen des Bildfeldes, naturgemäß die des Lichteinfalls[26]). Und man darf, wenn auch unter Vorbehalt, die Eycksche Malweise als eine aus dem Dunkeln ins Helle zielende bezeichnen, nach der Lionardoschen Maxime. Das Verhalten der Lokalfarbe dabei, wie sie sich zugleich steigert und unterwirft, wie sie mit wiederkehrender Reinheit eine neben die andere reiht, ohne sich gegenseitig zu töten, gleichsam wie die Ebenbürtigkeit von Edelsteinsubstanzen — das zu analysieren verlangt eine kaum zu bietende Behutsamkeit der Sprache.

Die Weiträumigkeit der Komposition paßt weder in die des zweiten Jahrzehnts — man halte sich die äußerste Möglichkeit in dem Verhältnis Mensch—Umwelt bei dem Pizanmeister vor Augen — noch in die Vorstellung, die uns Jan van Eyck im vierten Jahrzehnt von sich liefert. Als absolutes Prinzip fand sie sich am ehesten in der Richtung des Bedford-Ateliers. Der strenge, trotz aller labilen Füllung, noch etwas zu wuchtig gegebene Kastenraum, eine Hülle von Boucicautscher Festigkeit um einen darüber schon weit hinausgehenden Inhalt, würde auch formgeschichtlich vor der Genter Verkündigung zu erwarten sein. Trotzdem fehlt dann die entscheidende Brücke zu der vollkommen anderen Menschenauffassung, die wir aus den gesicherten Werken Jans kennen. Und nun Hubert, und damit eine Epoche vor dessen Todesjahr 1426 zu zitieren, das verlangt vor allem eine intensive Prüfung der Totenmesse des gleichen Gebetbuches auf fol. 116. Zweifellos besteht zwischen dem Arnolfini-Porträt zu London und der Wochenstube eine enge Beziehung.

Die Darstellung der Totenmesse gehört seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zum geschätzten Thema der Miniaturmalerei — ein Niederschlag dieser sich dem Persönlichkeitskult, dem Prunk, dem Pathos und der individualistischen Gemütsversenkung hingebenden Epoche. Die Aufbahrung vollzieht sich im Chor, und in diesen blickt man aus dem Querschiff hinein. Dort steht der Betrachter nach rechts gerückt, etwa am südlichen ersten Pfeiler des Langhauses, und die hohe Aufsicht scheint ihm fast seinen Standpunkt in dem Triforium anzuweisen, dessen unterer Ansatz ungefähr die Horizontlinie des ganzen Bildes ausmacht. Dies liegt fast genau in der Bildmitte; ebenso verhält es sich auch in der Wochenstube, wo diese Linie noch mit der Kopfhöhe Elisabeths und Zacharias, also der Hauptpersonen, zusammenfällt, und sie über die räumliche Trennung hinweg verbindet. So steht der Raum schräg zu ihm, der ihm gegenüberliegende Eckpfeiler rückt näher an ihn heran als der in der Diagonale von ihm entfernte, und demzufolgle schiebt sich der Bau nicht frontal, sondern schräg an die eigentliche Rahmenfläche, wie es die überschnittenen

vordersten Basen kundtun und ebenso das breitere Stück sichtbaren Querschiffs links — ein Prinzip, dessen lange Tradition bis zur Wolfenbütteler Silberstiftzeichnung hin nachgewiesen werden konnte. Höhe und Breite des Kirchenschiffs stehen in einem namentlich für Burgund beliebten „gesetzten" Verhältnis zueinander, Triforium und Laufgang sind die des Chores der Kirchenmadonna; stilistisch gehören die kapitellosen Pfeilerbündel und das Fenstermaßwerk aber in eine spätere Periode. Vor den eigentlichen Chorfenstern bricht das Triforium ab. Dort reichen die Fenster in der Apsis, ohne Umgang, tiefer herunter bis auf den durch eine Blendarkatur gegliederten Wandsockel, und ihr Maßwerk vermeidet absichtlich eine Weiterführung der durch die Triforiumansätze gegebenen Linie zur rechten Seite — bei der dafür nachgewiesenen Horizontallinie hätte eine durchgeführte Wagerechte das Bildfeld in eine obere und eine untere Hälfte zerrissen, eine Gefahr, der von den Lettnerwimpergen der Kirchenmadonna ebenso wirksam begegnet wird. In der Totenmesse schafft die Höhe einer Pfeilerstatue gerade zwischen Triforiumniveau und Fensterbank an der kritischen Stelle einen organischen Uebergang. In einem solch hohen Maße visuell berechnet entdeckt sich also eine zunächst außerordentlich unmittelbar wirkende Komposition.

Die Arkadenreihe links gestattet einen Einblick in das Seitenschiff, auch vom Querhaus aus, wobei jenes ohne Umgang etwa in der Art von Notre Dame de Dijon endet. Es wurde schon betont, daß der rechte Eckpfeiler dem Betrachter nähersteht, und seine Massivität gilt gleichsam für die ganze nicht sichtbare rechte Chorwand; sehr wirkungsvoll schneidet er die kleinteilige, sich in die Chortiefe hineinsaugende Handlung rahmenartig schroff ab. Der sichtbare Querschiffansatz links bietet dazu ein sicheres Gegengewicht — die architektonische Richtungsriegelfunktion des Querschiffs überträgt sich hier auch in das optisch zu erfassende Bild als Breitraum, aus dem ein Tiefenraum in den Hintergrund hinein abspringt, wie das bereits bei dem Hieronymus der Limburg angebahnt wird. Sowohl die Wolfenbütteler Zeichnung wie die Berliner Kirchenmadonna verzichten für ihren Vordergrund darauf zugunsten einer konzentrierten Tiefenabsicht. Dvorak legte schon den Nachtrag auf eine mehr den allgemeinen, berechneten, als den tektonischen Eindruck erstrebende Auffassung in der Totenmesse [27]). Das deckt sich durchaus mit den für das Bedfordatelier erkannten Prinzipien. Erprobt man dies in der Totenmesse, so offenbart sich die scheinbare Massivität der Bündelpfeiler als eine visuell und nicht strukturell erfaßte; es fehlt der eigentliche tragende Kern. Die metallisch scharfe Vielzähligkeit der Dienste ist um ihrer selbst willen gezeigt; noch vollenden sie sich verästelnd in den Gewölben, aber man sieht den Verfall des gotischen Systems, das bis zu einem Exzeß an analytischer Logik vordrang, über die Grenzen der Architektur hinaus, als das zum Malerischen erzogene Auge aus einer Gewohnheit, der die baumeisterliche entsprach,

eine Polyphonie von Diensten forderte, die sich z. T. in der Kapitellzone jäh ohne Fortsetzung totliefen. Und charakteristischerweise entpuppt sich denn auch die vorderste Gewölbezone als unüberbrückbar durch Dienste und Kappen; plötzlich brechen diese ab, da sie sich nicht in den Betrachterraum hineinkrümmen können ohne Verzerrung — kann man dies Jan van Eyck zutrauen? Sie gehen über den eigentlichen Bildrand nach oben hinaus — was auf den meisten Abbildungen unterschlagen wird — und die künstlerische Gewissenhaftigkeit kann nur die strukturelle Ziegelsteinmauerung noch bloßlegen, wie sie ebenfalls im dritten Jahrzehnt in der Miniatur so beliebt erscheint. Der Zwiespalt wäre mit dem des späten 15. Jahrhunderts, ja noch des beginnenden 16. Jahrhunderts, zu vergleichen, wenn sich über einer sehr „realistischen" Landschaft, etwa wie bei Jörg Breu, ein goldener Himmel spannt. Der kunstgeschichtlichen Betrachtung fällt es nicht leicht, eine stimmungsmäßige, rein malerische Naturauffassung einer zunächst das Fundament legenden tektonischen voranzustellen, wie sie es tun müßte, wenn sie Hubert van Eyck die fraglichen Darstellungen des Turin-Mailänder Gebetbuches zuerkennen würde, wofür so manches spricht. Genügte die um den Pizanmeister und die Boucicaut-Werkstatt kreisende architektonische Verfestigung, die dann auf dem Wege rein malerischer Erfahrungen (denen entwicklungsmäßig die theoretischen der perspektivischen Gesetzmäßigkeit doch wohl vorangestellt werden müssen) zu einer Intensivierung des gefühlsmäßigen Raumeindrucks gelangte, etwa im Sinne des Bedford-Ateliers, so würde für die Miniatur tatsächlich eine gewisse Priorität vor der Tafelmalerei zu bestimmen sein. Die späten Werke der Boucicautrichtung, die des Rohanmeisters und endlich die des Bedford-Ateliers, sie alle treibt die dynamisierende Räumlichkeitstendenz; Hubert wäre eine Konsequenz solcher innerer Anschauung, Robert Campin eine andere, eine dritte schließlich die gleichzeitige deutsche Malerei der Moser und Witz[28]). Jan van Eyck, vom Bruder lernend, würde dann neue statische Kriterien einführen, einen neuen Monumentalitätsanspruch, noch für ein kleines Bildfeld, darlegen, deren eindeutiges Monument die Kirchenmadonna ausmachte. Sein Verhältnis zu Campin, hinter dem eine fast in ganz Mitteleuropa spürbare stilistische Strömung zu spüren ist, kann dann nicht auf dem Wege von Prioritätsfragen, sondern durch die Gegenüberstellung zweier grundverschiedener künstlerischer Genii geklärt werden. Und insofern kann man nicht zögern, Campin als den stammesmäßig Nördlicheren von beiden anzusehen — daraufhin Wertungen aufzubauen bleibt nur dem Einzelsubjekt überlassen, ohne eine allgemeine Norm hieraus stabilisieren zu können[29]).

Neben der Totenmesse enthielt das Turiner Fragment eine Darstellung des schreibenden Thomas v. Aquin, die mit Entschiedenheit als eine Kopie unmittelbar nach Jan v. Eyck angesprochen worden ist[30]). Der für das Mittelalter sehr wichtige Heilige sitzt in einem

hohen Lehnsessel, den oben zwei flügelschlagende Vögel (Adler, als Evangelistensymbole?) krönen; er schreibt — während der Hieronymus des Petrus Christus dem passiveren Lesen hingegeben ist — und ihn umgeben die Dinge seiner mönchischen Umwelt. Die Raumecke zeigt die linke Seitenwand ungegliedert; nur der Sessel steht vor ihr, und seine Lehne schließt seitlich genau an der Ecklinie ab, welches Zusammenfallen der beiden Linien wohl einer Ungeschicktheit des Kopisten zuzuschreiben ist. Die Rückwand bietet zwei Bücherborde, am oberen hängt eine der astronomischen Uhren, wie sie über Spanien aus dem Arabischen gekommen sind. Auf dem unteren steht schräg geneigt ein Kruzifixus, der bis zum oberen Bildrand reicht, und den in seiner Schräge mit flatterndem Spruchband eine visionäre Momentanität erfüllt — Stellung und Typus gleichen aufs Genaueste dem Gekreuzigten der Stigmatisation des Hl. Franz v. Assisi der beiden so umstrittenen Fassungen in Turin und in der Samml. Johnson, Philadelphia, nur daß dort noch Flügel hinzukommen und das Lendentuch, da es vor einem hellen Grunde steht, dunkel gegeben wird [31]). Wenn in der Wochenstube die Raumecke starke Ausbreitung beansprucht, so schließt sie sich hier eng, zellenhaft, um Sessel und Tisch des Schreibenden, aber ohne Deckenangabe. — Diesen engen Raumtypus bringt nun auch die Frankfurter Zeichnung des Mannes mit dem Falken, etwa um 1425 angesetzt [32]). Auf ihr wiederholt sich auch das eingebaute Doppelregal [33]). Ein Ansatz der Decke zeigt die dünne Lattengliederung der Wochenstube. Ist es Zufall, daß auf uns kein Gemälde nach diesem engen Eckraumtypus von der Hand Jans gelangte? Und daß erst Petrus Christus darin seine spezifische Porträtkulisse aufgriff? Jan duldete um seine Personen eine atmosphärische Weite; ein Brustbild mit einem so dicht dahintersitzenden Hintergrund hätte seine Menschen vielleicht zu sehr beengt — auf allen gemalten Porträts stellt er diese vor eine neutrale dunkle Wand, einen einheitlichen Farbgrund — vom Dunkeln ins Helle denkend [34]). Auf der Zeichnung des Mannes mit dem Falken sammelt der noch nicht konsequent durchgehaltene Fluchtpunkt die Fluchtlinien jenseits des Rahmens; ähnlich verhält es sich bei der Darstellung des Thomas v. Aquin. Dort begrenzt die Borte über dem Regal die Bewegung nach oben, und nur das Kreuz überschneidet sie, und der dunkle Christuskopf sitzt genau zwischen zweien ihrer hellen Vereckmuster.

Man mag einmal die Gerätschaften, die sich in der Zelle finden, zählen, um die Zunahme der Utensilien zahlenmäßig zu fassen: 14 Bücher, 9 Gefäße, 6 Schreibgeräte. Auf dem Tisch läßt eine Sanduhr ihren Sand verrinnen, die Mahnung der vergänglichen Zeit, schon für den Hieronymus des gleichen Stundenbuchs aus der Gruppe C benützt, und bei dem Porträt des Mannes mit dem Pfeil in Antwerpen, in Rogiers Nähe gerückt, zu einem drohenden Menetekel erhoben — es ist die gleiche heißlebige Zeit, die sich an dem Gleichnis des Cae-

sarius von Heisterbach und dem augustinischen des Kindes, das in seine hohle Hand das Meer zu schöpfen sucht, den Schauer der Ewigkeit durchbeben lassen will.

Das Interesse für den sich in der Bücherwelt vergrabenden Menschen läßt sich in dieser Epoche der Bibliophilen und der mystisch-scholastischen geistigen Konzentration auch in der bildenden Kunst früh nachweisen; so findet sich bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts der Heilige in seinem Zellengehäuse, namentlich bei den Kirchenvätern[35]). Der Detroiter Hieronymus des Petrus Christus übernimmt die Eycksche Komposition, deren Original wohl in die zweite Hälfte des dritten Jahrzehnts zu setzen ist, bereichert aber das Ganze auf eine charakteristische Art durch eine Häufung der Gegenstände und Zierformen; der Sessel wird, wie es dem Original wohl entsprach, von der peinlichen Ueberschneidung mit der Ecklinie befreit; oberhalb seiner Rückenlehne lockert ein Fenster die bei dem Thomas von Aquin noch geschlossene Seitenwand – dieses vom Rahmen jäh abgeschnitten, kaum daß es ansetzte, bleibt zweifellos eine Zutat Petrus Christus. Auf der in wittelsbachischem Privatbesitz befindlichen freien Wiederholung, mit Deckenangabe, tritt es ebenfalls auf[36]). Das Zuständliche, Handlungsabgeneigte, des Lesenden, der das Kinn in die Hand schmiegt – der seit Walther von der Vogelweide so vertrauten Denkerstellung — übersteigert die verhaltene Aktivität Jans bei weitem. Im Gegensatz zu diesem richtet sich der Sessel aber nicht nach der Rahmenfrontalität des Tisches, sondern nach der Schräge der Seitenwand. Der dazu aufgenommene Löwe — ein weiteres Mittel, leere Stellen, wie hier die vor dem Tische, zu füllen, ruht klein wie ein wehmütig gestimmter Hund daneben; im Grunde vertritt er dieselbe Funktion, wie die Hunde der Boucicaut-Werkstatt. Ebenso zur Füllung drängt sich der Mantelzipfel des Hieronymus nach vorne. Die Darstellung des wittelsbachischen Blattes bezeugt die charakteristische Uebertragung in die Weiträumigkeit der Miniatur, von der graphisch feineren Linie naturgemäß begünstigt.

Für Jan v. Eyck bleibt auch eine Hieronymusdarstellung bezeugt, ehemals im Besitze König Alfons von Neapel, die nach der oft zitierten Beschreibung des Bartholomeo Facio 1454–55, eine seltsame Merkwürdigkeit aufwies: Hieronymus saß zwischen seinen Büchern; diese „in den Gestellen schienen, wenn der Beschauer vom Bild zurücktrat, aufgeklappt, während bei näherem Zusehen zu entdecken war, daß nur die Rücken derselben zu sehen waren"[37]). Dies erinnert an im Manierismus beliebte Effekte, scheint jedoch für Eyck nicht ohne weiteres vorstellbar. Sollte es, wiederum mit dem Beschauer und zwei verschiedenen Standpunkten desselben rechnend, zugleich eine symbolische Anspielung auf die Unerschöpfbarkeit und Verschlossenheit der Glaubensquellen ausmachen, die sich dem intensivsten Bemühen doch versagt, also eine Anspielung auf ein in der Zeit umstrittenes Problem der Glaubenslehre und der schriftlichen Ueberlie-

ferung? Kompositionell wäre uns das Bild, ein Tryptichon mit dem Stifter Battista Lommelino und seiner Gattin auf den Außenflügeln, für die Geschichte der Innenraumdarstellung auch insofern von Wert, als es auf dem inneren Mittelbild eine Verkündigung aufwies, auf den Flügeln Hieronymus und Johannes den Täufer, den Patron des Stifters und Wegbereiter Christi — das ikonographische Programm nicht Tatsachen des Lebens Jesu enthielt, sondern auf dieses hinweisende spezifisch glaubensgeschichtliche Fakta, demnach also eine Verschiebung zum Theoretischen hin. Nach dem Gesagten wird man für die Verkündigung wahrscheinlich einen Innenraum annehmen dürfen, während das für Johannes den Täufer kaum zu erwarten ist, es sei denn, daß seine Geburt gemeint sei. Damit würden sich dann drei im höchsten Maße genrehafte Innenräume als Tryptichon zusammenfügen[38]). Der Italiener hätte dann dem niederländischen Künstler ein ihm besonders gelegenes Thema, nämlich das des Innenraums, in Auftrag gegeben — ein Beweis mehr für die uns längst geläufige Anerkennung Italiens dem spezifisch Niederländischen bereits im 15. Jahrhundert gegenüber. Doch soll bei solchen Mutmaßungen der Charakter des Hypothetischen unterstrichen bleiben. Immerhin könnte das Eycksche Prinzip der räumlichen Kontinuität, dessen Höhepunkt das Dresdener Altärchen ausmacht, und dem Rogier lange nicht so entschieden ergeben ist, eine solche Vermutung unterstützen[39]).

Ein weiteres verloren gegangenes Original Jan van Eycks entdeckte man auf der Darstellung der Galerie des Cornelius van der Geest, 1628 von Willem van Haecht gemalt, und im Besitz von Lord Huntingfield bei Birmingham. Das Bild ging in Maßen und Komposition sehr mit dem des Arnolfini-Paares zusammen, der Hintergrund hier aber ganz versperrt, und der Hohlspiegel links am Fensterkreuz aufgehängt[40]). Das Fenster schließt darauf unmittelbar an den Rahmen an, jedoch kann das durchaus eine Vereinfachung des „Copisten" sein. Die Fensterläden sitzen nicht wie auf dem Arnolfiniporträt, als Dunkelflächen vor dem Lichteinfall, sondern dahinter, wie denn hier die Vorderzone überhaupt mehr ausgeschaltet ist als auf dem Londoner Gemälde. Bemerkenswert scheint, daß die rechte, wohl grüngewandete Frau kompositionell wieder im Kontakt mit dem roten Bett steht (sie erscheint in scharfem Profil, was wohl auf dem Original nicht der Fall war). Auf der Fensterbank liegt übrigens wieder eine kugelartige Frucht, anscheinend ein Apfel, ein Beweis für eine Loslösung vom Symbol[41]).

2. Die späteren Innenraumdarstellungen.

Bei Jans ganzer, nicht einmal zwei Jahrzehnte als gesichert umfassender, künstlerischer Tätigkeit kann die Scheidung der Entwicklungsstadien nur noch vorsichtiger versucht werden als bei anderen Künstlerpersönlichkeiten. Trotzdem läßt sie sich auch im Hinblick auf die Wiedergabe des Innenraums durchführen.

Mit dem Bildnis des Arnolfinipaares erreichte die Darstellung des profanen Innenraums, durch das Thema begünstigt, einen Höhepunkt, von dem sie sich allmählich wieder entfernt, um sich der ideellen Architektur erneut zuzuwenden — der aus den Forderungen des abstrakten Themas erzeugten, denen sie sich in einem Maße unterordnet, wie es nur mit der Zeit vor dem Boucicaut-Meister nachzuempfinden war, wenn auch jetzt mit einem weit darüber hinausgehenden Realitätsgehalt. Diese Erstarkung durch die Prüfung an der strukturellen Wirklichkeit verleiht dem architektonischen Gebäude einen erhöhten Grad von Glaubhaftigkeit. Aber nur eine am dauernden Messen mit der Natur orientierte Betrachtung kann darin die eigentliche Rechtfertigung erblicken. In Wahrheit bleibt solche Realitätswiedergabe nur eine Seite der künstlerischen „Schulbildung", nur Mittel, nicht Zweck. Die Madonna thront nicht in dieser oder jener Kirche, die bereits vor ihr bestand, als historischer Eigenwert, in die man dann die Mutter Gottes hineinsetzte, sondern die Kirche war die Schale eines Kerns, eben des Heiligen, und stürzte ohne diesen zusammen. Die mittelalterliche Religiosität stand mit der praktisch zu begreifenden Alltagsumwelt in einem Grade der Wechselwirkung in Beziehung, aus dem sich vielleicht eine der eigentlichsten Spannungen der Reformationszeit gebar — sucht man eine Parallele zu solcher Durchdringung in der neueren Dichtung, so führt ein Weg etwa von Hölderlin zu Rilke. Jan van Eycks im höchsten Grade intuitiver Verstand zeugt von einer Allheitstendenz, die man zur Verdeutlichung als pantheistisch umschreiben möchte, erwüchsen damit nicht zu weitläufige Vorstellungen. Auch hier ist Rogier van der Weyden der große Gegenspieler — bei Jan Versenkung, bei Rogier Ekstase neben verstandeskühler Analytik.

Man vergleiche die spätere Frankfurter Luccamadonna einmal mit der ihr innenräumlich so verwandten Ince-Hall-Madonna in Melbourne. Die Madonna thront in einer Art Kemenate, keinem spezifisch bürgerlichen Gemach; nur einige wenige Gegenstände dienen als Umweltangabe. Das Raumprinzip bleibt dasselbe wie das der Ince-Hall-Madonna, aber die Mauersubstanz scheint fühlbarer. Verfestigter umschließt auch der jetzt mit Lehnen, woran sich markierende Löwenknöpfe befinden, versehene Thronsessel die Figur, die auf dem Melbourner Bild viel mehr zerfließt und keine architektonische Existenzhaftigkeit besitzt, ähnlich der auf der Genter Verkündigung. Der Teppich auf der Ince-Hall-Madonna isoliert die Gruppe Maria und Kind sockelartig; in der Lucca-Madonna läuft er in den Betrachterraum hinein, der Beschauer steht gleichsam selbst auf ihm und rückt der Madonna näher, so nahe fast, wie ihr der Kanonikus v. d. Paele kniet. Das Bogenfenster verlangt, durch das Rundfenster darüber, die symmetrische Ergänzung eines gleichen vorne im Betrachterraum. Die Carthäusermadonna des Petrus Christus wird diese Wandgliederung übernehmen (wie auch eine Vorliebe für das Kreisfenster, die Campin

ebenfalls teilt); im Münchener Jouvencel findet es sich noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, im Grunde vom Romanischen herstammend [42]). Die Vereinfachung, aber damit konzentrierende Verstärkung, des räumlichen Eindrucks an Hand weniger Körperlichkeiten tritt auch an der Fensterzone hervor: In Melbourne ein verhältnismäßig kompliziertes Ueber- und Nebeneinander kubischer Gegenständlichkeiten, in Frankfurt die schlichte gerade Fensterbank, mit dem Gegeneinander von Organischem — den Aepfeln — und Anorganischem als Belebung [43]). An der rechten Wand entspricht dem die Waschbeckennische, die beinahe schon obligate — das Empfinden für Nischen, den ausgehöhlten Mauerkern, wodurch dieser nicht negiert wird, gehört auch zu den Neigungen spezifisch Räumlichkeitswerte zustrebender Epochen, wie z. B. des Römischen, Syrischen und Ottonischen. Erinnert man sich der Boucicautschen Innenräume, der naheliegenden Vorstufe, so wird deutlich, wie sehr die spezifische Konzentrierung der Tafelmalerei das Gemach ganz auf die thronende Madonna hin ausrichtet, und dabei den Vordergrund wieder leer macht, um nur dem Teppich eine flächige, ornamental-linienmäßige Tiefenführung aufzutragen [44]).

Die sog. Petersburger Verkündigung, jetzt im Bostoner Museum of Fine Arts, nahm die Eyck-Forschung nicht immer vorbehaltlos für ein Werk Jans in Anspruch. Auch hier ist der Bau an sich von der gebauten Architektur her nicht wörtlich zu nehmen — er umschließt die Szene hallenartig, monumental aufgefaßt, mit einem sicheren Gefühl für eine Wandgliederung durch Arkaden und Triforium, wobei das Hochformat günstig ausgenützt wird, ohne daß etwa zu dem dafür näher gelegenen gotischen System gegriffen würde [45]). Kann man sich das Mittelbild oder den rechten Seitenflügel nach Art des Dresdener Altars — ebenfalls mit geradem Chorschluß — ergänzt denken? Den Zusammenhang Mensch—Architektur zeigt die durch ihre Verkürzung dynamisch wirkende linke Arkadenreihe. Vor dieser steht der sich nahende Engel in Profilstellung, während Maria und die Wand hinter ihr in statischer Frontalstellung erscheinen — die Genter Verkündigung rückt dagegen eine feste Wand unmittelbar hinter Gabriel. Hier indessen erleichtert der Einblick in das Seitenschiff die Vorstellung des herangekommenen Boten; die Wolfenbütteler Verkündigung kennt solche Differenzierung noch nicht, sie bietet aber die Vorstufe dazu.

Das sogen. Dresdener Reisealtärchen, etwa 1434—36 datiert, zeigt ebenfalls den hohen, deckenlosen Kirchenraum, aber mit einer durch die Flügel stark betonten stärkeren Breitraumtendenz. Das ganze chorartige Gebilde scheint lichtdurchfluteter als das der Petersburger Verkündigung; das Licht fällt von links ein, jedoch weicher, dem großen Raum angepaßt, unentschiedener, als in dem engen dunklen Gemach des Arnolfini-Paares, wo es eine maßgebendere Rolle zu übernehmen hat. Wie dort aber schließt sich dem Rahmen zunächst

eine verfestigende Dunkelzone an, scharf durch den Gewölbegrat betont, hinter dem sich links und rechts hellere Kapellen anreihen, über den Bildrand hinaus, und mit lichten Fensterscheibenflächen. Der Bild- und Raumtyp, als dessen Vorstufe im Brevier von Salisbury die Darstellung mit der Familie Marias erwähnt wurde, gibt einen glatten Chorschluß, wie er in Burgund seit Citeaux und Clairvaux zuhause war, wobei sich die Seitenschiffe von den Flügeln in das Mittelbild hineinziehen, und diese Verkürzung die Personen auf den Flügeln in den Vordergrund drängt, — die Kapellenausbuchtungen sind für die Bewegungsfreiheit der Personen notwendig, wie sie auch das Gleichgewicht gegen die starke Tiefenrichtung des Mittelbildes bieten und mit spezifisch malerischen Ueberschneidungen und Durchblicken arbeiten. Hier herrscht das Unkontrollierbare, mit stärkeren Lichtwirkungen. Im Gegensatz zu diesen sitzt Maria weit zurück im Raum, von einem Säulenspalier flankiert, das durch verschiedene Steinfarben beider Seiten seine strenge Rhythmik etwas mildert. Der Rahmen liegt wieder über dem sich darunter kontinuierlich fortsetzenden Bildfeld und hat Pfeilerfunktion, weshalb auch die sonst bei Jan übliche größere Raum- als Rahmenbreite aufgegeben und gleichgesetzt wird. Ueber dem Thronbaldachin erscheint noch ein Ansatz der dreifenstrigen Giebelwand mit einem Laufgang davor — ebenso für Burgund zahlreich belegte Gliederungen. Den Eindruck der Raumhöhe verstärken die vielen Senkrechten, bis zu denen der Falten des Thronhimmels; die Fliesenmuster scheinen wieder in den Betrachterbezirk vorzustoßen. Auf den Flügeln biegen sich die Senkrechten oben alle zum Mittelbild hin um, auf diesem dagegen schneidet der obere Rahmen ihre Höhentendenz wirkungsvoll schroff ab. Die Köpfe von Mutter und Kind machen, im Schnittpunkt der Diagonalen, den Bildmittelpunkt aus; in ihrer Höhe liegt auch ungefähr der Ansatz der Kapitellzone, also der tragenden Bauglieder. Die perspektivische Konstruktion entdeckt sich als eine in hohem Maße erfühlte und weniger errechnete [46]). In der Höhe der Köpfe von Michael und Catharina — wie der des Hauptes Marias — liegt ebenfalls der Horizont der Landschaft, die sich rechts in dem geöffneten Fenster mit Schneebergen zeigt — das Prinzip wird ersichtlich: Maria, die weiter zurücksitzende, folglich viel kleinere, Gestalt, erfährt durch den orientalischen Teppich und den Podest wie ihr massiges Sitzen eine sockelartige Verstärkung. Michael und Catharina erhalten eine Verfestigung durch die Pfeiler hinter ihnen, ein namentlich im Barock gekonntes, gesuchtes Mittel. Die „einladende Schrägansicht" der Berliner Madonna in der Kirche wurde zugunsten des repräsentativen, vom Stifter bestimmten, Frontaleinblicks aufgegeben. Alles Momentane ordnet sich dem Statischen unter, und doch fiele dieses ohne den Menschen in sich zusammen.

Die Farbe stuft im Mittelbild alles um das Rot des Marienmantels in der Architektur verwandte Töne ab: helles Graubraun, dem Oliv nahe; gedämpft erscheint auch das Grün des Baldachins, während der

bunte Teppich den Uebergang von dem konzentrierten roten Farbfleck zu den Fliesen gibt. Die Fensterscheiben in Glasblau heben die Säulen wirkungsvoll ab; nur oberhalb des Baldachins, wo die Einfarbigkeit der Wand leicht zu tot wirken kann, werden die Fenster bunt verglast, wie in den Oberlichtern der Kapellenfenster. Auf den Flügeln herrschen die kalten Farben vor: rechts Catharina in Blau, links der Stifter aus der Familie Giustiniani in Grün, hinter ihm St. Michael in Changeanttönen von Stahlblau, Gold, Rot und Grün. Den Rahmen begleiten nach Möglichkeit beschattete Zonen und unterstützen ihn so.

Während nun auf den Flügeln die Beziehung von Mensch und Architektur trotz der „falschen" Proportionierung ein organisches Verhältnis umfaßt, und die Architektur sich durch die Versperrung der Tiefe durch Ueberschneidungen wie die Ausbuchtungen der Kapellen zur Seite hin orientiert, und in einem gewissen Grade von der Tiefenschleusung des Hauptraumes unabhängig macht — der Beginn einer charakteristischen Verflächigung des späten van Eyck — tritt die straffe, reihende Architektur des Mittelbildes zu der weichen und lebendigen Gruppe Marias mit dem Kinde — das ein flatterndes, also belebendes Spruchband in der Hand hält — in ein eigentümliches Sapnnungsverhältnis. Der Bau behält eine etwas harte, zeichnerische Modellstrenge und Sprödigkeit, die nicht mit der Personengruppe in eine gelöste Harmonie übergeht[47]). Maria sitzt wie verloren in dem weiten Kirchenraum, — trotz dessen maßstäblicher Reduzierung — der ihrer nicht bedarf. Dennoch aber kann darin keine Absicht, etwa im Sinne Emanuel de Wittes und des holländischen 17. Jahrhunderts, erblickt werden. Das heißt also, daß eine in hohem Grade malerisch wiedergegebene Architektur wie die der Seitenflügel, glaubbarer wirkt als die errechnete, einem Selbstzweck näherstehende des Mittelbildes. Und Jan van Eyck ging in dieser Richtung nicht weiter, die Figur rückt wieder in den Vordergrund, und die Architektur ordnet sich ihr wieder unter, bzw. tritt in ein für Jan typisches Gleichgewichtsverhältnis zu ihr.

So geschieht es in der Madonna des Kanzlers Rollin im Louvre (67×62 cm), welche Tafel sich noch stärker als das Dresdener Mittelbild (27,5 × 21,5 cm), dem quadratischen Format nähert. Die Breite wird entschiedener, die Säulenreihen rücken näher an den Bildrand — in Dresden sind es sechs, in Paris nur noch drei. Den Hintergrund, ganz geöffnet, findet das Auge sofort, indem es gleichsam durch die Handlung, die ihn seitlich rahmt, hindurchsieht, wobei die dreifache Bogenstellung durchaus den Gehalt der ungeraden Zahl, zu trennen und zugleich akzentuierend zu vermitteln, ausnützt. Mit den Bauformen wird sparsamer umgegangen, und die Beruhigung der romanischen Rundbogen und Mauerbejahung wirkt hier um vieles unmittelbarer als auf dem Dresdener Reisealtärchen. Ueber den Arkaden sitzen die von Dresden her bekannten Fenster der Mittelwand, jetzt

aber noch weniger hoch und nur in ihren Ansätzen sichtbar, also als Breitestreifen, und zu zweien vermindert, wodurch sie zur Mitte hin zusammengezogen, einmal der Mauer mehr Bedeutung lassen, ein andermal aber auch die strukturelle Selbständigkeit der drei Bogenöffnungen hervorheben, indem sie sich die Säulen zu Achsen nehmen und nicht die Halbbogenmitten. Ihre Verglasung mit dem tiefwarmen Dunkelblau und Rot der Chartreser Chorfensterstufe, verstärkt noch den Charakter der mythisch ahnenden Undurchsichtigkeit und verweist wieder auf die Arkatur des Durchblicks darunter. Deren ein wenig gestelzte Rundbogen — wie auch die des Dresdener Altärchens — erinnern tatsächlich an spanische Architektur, wie denn auch der ganze Substanzgehalt des Baues mehr der südlicher Leichtigkeit als nördlicher romanischer Wucht ist. Jedoch verleiht gemalte Architektur den Bauformen zumeist eine spezifische Leichtigkeit, wie das schon an der Miniaturmalerei erhellte. So ideell das Gebäude entworfen und gemeint erscheint, und so wenig man etwa nach einem realen Vorbild oberhalb Maastrichts, der Stadt zu seinen Füßen, suchen kann, so gibt es dennoch Elemente der profanen Bauten wieder, wie z. B. das dunkle, nischenartige Viereck unterhalb des Fensters im linken Anraum mit seinen die Horizontale unterstreichenden Gliederungen — ein unmittelbarer Niederschlag der Beobachtung, der sehenden und seherischen.

Der Raum, wieder durch vordere Säulen mit dem Rahmen in unmittelbare Beziehung gesetzt, ruht nun ganz in dem warmen gelblichen Licht eines späten Nachmittags des hohen Sommers, der sich schon dem Herbst entgegenneigt: Himmel und Landschaft atmen dies ebenfalls aus. Dabei bleibt die Lichtquelle keine einheitliche: Die Sonne scheint im Hintergrund rechts unterzugehen, nach den Schneegipfeln der Berge (die in ihrem Einklang mit dem Vorland zweifellos dartun, daß Jan die Alpen kannte). Die Spiegelung im Fluß jedoch rechnet mit einer Lichtquelle aus der Mitte. Das Haupt Marias, ganz vor eine Dunkelfläche und fast frontal — aber eben nur fast — gestellt, empfängt sein Licht von links, was auch der Reflex in der Krone dartut. Sonst konzentrieren sich um die Madonna die großen, ruhigen Farbflächen, wie angezogen von dem Rot ihres Mantels. Von der erhobenen Hand des Kindes geht ein Kraftstrom nach links zu dem Kanzler über, den die Brücke über den Strom in gleicher Höhe wiederholt. Rollins Bildhälfte liegt im Licht, sein strenges Profil schneidet unmittelbar mit dem Wandansatz zusammen ab und steht vor dessen und der Landschaft Helligkeit. Um ihn sammeln sich auch die kleinteiligen Flächen: sein goldgemusterter Ueberrock, auf braunem Grund mit ebensolchem Pelzbesatz, das Gebetbuch mit den gelben — nicht weißen — Pergamentblättern, auf einem Tuch von altrosa Farbe, das wiederum über ein blaues Betpult gebreitet wurde. (Das Gleichgewicht dazu halten das blaue Kissen des Schemels und der blaugewandete Engel Marias). Der Nebenraum hinter dem Kanz-

ler, in den dieser noch hineinreicht, erfüllt helleres Licht als den verdämmernden hinter Maria, konsequent dem Lichteinfall von rechts. Die stimmungsweiche Beleuchtung des seinem Wesen nach dunkleren Innenraums klärt sich am Horizont zu einer reineren, durchsichtigeren auf — das sich in fernen und reinen Weiten vollziehende Geschehnis des zu ahnenden Sonnenuntergangs bereitet sich oft so in den Bergen vor, indem sich die Greifbarkeit der Gegenstände über den Berggipfeln zu verstärken scheint. An der Zinnenmauer schauen zwei Menschen als Rückenfiguren still hinab in das hingebreitete Land. Wie dieser tieferliegende Garten zu der unten ruhenden Landschaft vermittelt, so tut das auch die Einschaltung des direkten Betrachtungselementes durch die beiden Personen, Hingabe an das Zuständliche (aktiv erscheint nur der gespannte Kanzler) — wieder ein Kernmotiv des holländischen 17. Jahrhunderts und der Einschaltung eines spezifischen Betrachterelements ähnlich wie auf dem Londoner Arnolfinibild — das Betrachtererlebnis erfährt eine legitimierende Unterstreichung; die beiden wirken wie festgebannt im Schauen vor dem Mäuerchen, dem schon lange bekannten [18]). Und den vor dem Bild stehenden leitet es ebenso durch das Gegenüber von Gott und Mensch hindurch in diese Weite — wobei außer an den seitlichen Bogen die tiefenperspektivischen Anweisungen vermieden werden, die Ansätze der Wand ganz verdeckt sind, und nur die gegenüber Dresden großzügig vereinfachten Fliesen in der Mitte durch zwei Bänder in den Hintergrund führen. Die Tiefe entwickelt sich aus einem schichtigen Hintereinander. Dieses Absehen von starken fluchtpunktbezogenen Linien rückt das Pariser Bild zeitlich wohl von der Gruppe, zu der die Genter wie die Petersburger Verkündigung und auch noch die Rollinmadonna gehören, ab, und man kann dieses auch deshalb in die Zeit um 1436–38 ansetzen [19]). Die einengende Architektur weitet sich also wieder zugunsten eines sie durchströmenden Tiefenelementes. Sie verflächigt sich, sieht von strengen peryspektivischen Anweisungen ab, geht nicht mehr auf Nachprüfbarkeit aus — und ungehindert fließt die abstrakte Weite der Landschaft durch den Raum.

Die Madonna des Kanonikus Georg van der Paele im Städtischen Museum in Brügge, von 1436, thront in einer Hälfte eines Zentralbaues, d. h. von vierzehn Säulen des Rundbaus sind neun sichtbar bzw. konstruktiv anzunehmen. Die Einfügung der Szene in ein chorartiges Halbrund hat für die Bindung der Figuren in den Raum viel für sich: zwanglos ergibt sich hier ein Zusammenhang zwischen den vorderen Personen und den rückwärtigen, der dagegen auf dem Dresdener Altärchen fehlte. Die runde Mauer schmiegt sich ohne tote Ecken wie eine Schale um den Kern der Personen, eine Bindung, die auch Campins Londoner Madonna in der Apsis erreicht. Der Umgang verleiht dem mit Menschen vollgefüllten Hauptraum eine mehr apriorisch als empirisch anzuerkennende Weite — man liest seine tatsächliche Breite nicht an konstruktiven Angaben ab, diese fehlen, auch in

der Gewölbezone - sondern empfindet ihn gewissermaßen als diaphan. Tatsächlich kann das Gebilde weder ausdrücklich als Breit- noch als Tiefenraum bezeichnet werden, und diese Durchdringung wäre auf der Stilstufe der Genter Verkündigung unmöglich gewesen. gewesen. Der in den Betrachterraum vordringende Teppich zieht, trotz der perspektivischen Vermittlung, die Raumtiefe zusammen, indem er den Beschauer fast so nah vor die Madonna führt, wie sich der vielgerühmte Kanonikus zu ihr verhält. Und dieser Zusammenziehung, die in der Luccamadonna auch die übrige Architektur mitmacht, steht hier die Weitung und Abklingung des Umgangs wohltuend entgegen. Teppich und Arkadenhalbbogen meinen eine Tiefe, die der Baldachin durchaus nicht mitmacht, da der Fluchtpunkt für ihn hoch, im Gesicht Marias liegt, wie denn die starke Aufsicht des Fußbodens sich ebenfalls einem hochangenommenen fügt. Auch dies zeigt, daß eine Tiefe gleichsam nur grundrißmäßig als Boden für die Personen erstrebt wird, während die eigentliche Raumwirkung oben dagegen arbeitet — nicht wenig auch durch die kaum maßgebliche perspektivische Abstufung der Arkadenbogen selbst. Hier verzichtet das Tiefeempfinden sogar auf perspektivische Handgreiflichkeiten. Wieder aber fällt der Fluchtpunkt mit der Kopfhöhe zusammen.

Die Säulen, am Rahmenrand wie üblich gegeben, bis zur Deckplatte des Kapitells (als architektonische Form und selbständiges Glied begriffen) werden in ihren Basen nach Möglichkeit verdeckt. Rechts divergiert die Basis des vorderen Rundpfeilers mit dem Fußbodenmuster. Kern will darin einen Hinweis auf den bereits sich wieder verengenden Zentralbau sehen; der Bildschnitt läge also noch vor dem eigentlichen halben Durchmesser des Raumes. Dagegen spricht aber die genaue Frontalität der sichtbaren Breitseite des Säulensockels wie des Kapitells. Diese Divergenz erfolgt vielmehr, um sich der allzu strengen schnellen perspektivischen Fliesenzusammenschließung zu entziehen, zugunsten der Bogentiefe der Arkaden, deren Schwung in den Hintergrund zurück sonst sofort verflächigt würde. Eine ganz übereck gesehene viereckige Säulenbasis — denn zu einer solchen käme es bei einer genauen Entsprechung bezüglich des Fliesenmusters — hält auf und läßt den Blick nicht weitergleiten.

Der Lichteinfall von links findet eine architektonische Legitimierung durch ein Fenster in der linken Umgangshälfte, welches rechts, fast ganz verdeckt, nur einen gedämpften Schimmer durchläßt. Die Helligkeit prallt von links auf das grelle Gewand des Kanonikus, das durch den Pelz über seinem linken Arm etwas gebrochen wird. Sie fällt an dem Hl. Donatius, in Gold und Blau gekleidet, links vorbei nach rechts ein, so daß seine eigentlichen Gesichtszüge im Schatten liegen, Ohr und Wange aber im Licht — eine Rücksicht auf die Beleuchtung, die typisch für den späten Jan van Eyck erscheint. Das innerliche Gleichgewicht — ein Stifterwort, anläßlich des Christentums gesprochen, lautet „Das Recht des Ganzen vereint mit dem des

Teils" — drückt auch die Farbe aus: links vor der Lichtquelle die dunklen Töne, rechts bei dem Kanonikus und der Rüstung des Georg die hellen und gleißenden, eine Symmetrie, die bereits für das Londoner Arnolfiniporträt erkannt wurde. Fromentin äußerte sich über die Farbe hierbei sehr schön; sein spätzeitliches Urteil lautet, „daß die Kunst der Malerei schon in ihrer ersten Stunde ihr letztes Wort gesprochen habe" [50]). Der Gesamtton des Bildes gehört zu den dunkelsten Jans, und der Umgang gilt ebenfalls als Dunkelzone, die den Hauptraum in ihrer Gedämpftheit noch übertrifft. Wie gegensätzlich eine zweite Möglichkeit dazu stehen kann, beweist Ouwaters Berliner Auferweckung des Lazarus. Abgesehen von dem wirklichkeitsnäheren Verhältnis Mensch — Architektur wird der lichterfüllte helle Umgang gegen den dunkleren Hauptraum gesetzt, ein Effekt, den die hochromanische Baukunst zu einer bestimmten Stilstufe bietet, wie schon gesagt wurde. Jan van Eyck sucht ihn nicht, darin noch der Auffassung vom Primat des Hauptraumes als maßgebenden Lichtträger verpflichtet — man erinnere sich der Stufung auf der Genter Verkündigung — wenn er auch der Landschaft naturgemäß den größeren Helligkeitsgrad zubilligt. Den Uebergang zu Ouwater mußte erst Rogier schaffen — ein Uebergang übrigens, der auch geistesgeschichtliche Bedeutung beansprucht. Bei Jan durchdringt sich alles.

Die Madonna der Sammlung Rothschild, Paris, um 1439—1440 angesetzt, will statt der Tiefe überhaupt nur noch die Breite — sie stellt die Figuren vor eine loggienhafte Rundbogenarkade, hinter der die Landschaft aufragt. Der Teppich endet wieder vor dem Rahmen, der Baldachin, die einzige Tiefenangabe, besitzt nur geringe Ausdehnung. Das Haupt Marias berührt fast die obere Rahmenleiste, der die Horizontalen folgen. Dafür reichen die seitlichen Bogen aber zwanglos über den Rahmen hinaus, der sie noch vor ihrem Scheitelpunkt — und eben nicht in diesem — überschneidet, ein bewußtes Rechnen mit der Willkürlichkeit von Ueberschneidungen, das auch in der Bedfordrichtung erkannt wurde, namentlich für die seitlichen Abschlüsse, die dadurch eine zwanglose, sich fortsetzende Ergänzung durch das Raumgefühl erfahren. Die dekorative Gliederung der Arkadenwand mit ihren Brüstungen — weiteren Horizontalen — vermeidet ebenfalls durchgehende Senkrechte. Hier wird die Wand, mit dem freien Landschaftsdurchblick, zur genügenden Innenraumkennzeichnung, so daß nur bedingt oder in einem sehr „fortgeschrittenen" Sinn von einem Innenraum geredet werden kann. Diese Reaktion auf den die kubischen Werte so betonenden, ja oft sogar forcierenden Kastenraum, in einem Zeitraum von solch geringer Dauer, beweist die Schnelläufigkeit der Entwicklung innerhalb einer Generation, wobei die Verflächigung sich als Charakteristikum der Altersstufe entdeckt. Die Raumwand konzentriert sich auf eine Hintergrundfunktion, aber nicht mehr in der einfachen Form des 14. Jahrhunderts, sondern unter der Voraussetzung einer vom Bewußten ins Unbewußte vorgedrungenen gei-

stigen Erfahrungskenntnis der künstlerischen Innenraumanschauung und -beherrschung. Das Italien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts griff diesen Bedeutungsgehalt der einfachen Wand wieder auf, wie die spezifisch französische Malerei. So überträgt ihr Fouquet auf seiner Wolfenbütteler Darstellung der „Ueberreichung von Vollmachten an Jouvencel" die gleiche Aufgabe, mit einer neuerlichen Verkörperlichung der Architektur[51]). Auch auf Fouquets Porträts spielt die Raumwand die gleiche Rolle — allmählich bereitet sie sich darauf vor, allein als Innenraumangabe genügen zu können.

Die Antwerpener Madonna mit dem Springbrunnen von 1439 rückt die Figur vor einen abschließenden Teppichgrund, d. h. einen wirklich aufgehängten Vorhang, im Sinne eines Hintergrunds; seitliche Raumangaben fehlen, eine Tiefenschichtung bewirkt die Fontäne allein.

Im Landesmuseum von Münster i. W. befindet sich die Darstellung einer thronenden Maria mit Kind, als Nachahmer Jan van Eycks um 1450 angesprochen[52]). Das Bild, von der Forschung bisher kaum beachtet, bietet in der Madonnengruppe nächste Verwandtschaft zu dem Altarbild des v. d. Paele. Maria thront auf einem grausteinernen, breiten Thron mit Kristallfüßen, ein Typus des 14. Jahrhunderts, der in solcher Form bei Jans eigenhändigen Werken nicht belegt ist. Den Thronhintergrund bildet ein goldschwarzer Brokatteppich, jetzt jedoch ohne Baldachin, also ohne Tiefenangabe, und vor einer hellgrauen Mauerrückwand ohne Seitenwände, in die oben in den Bildecken je ein Fenster genau eingepaßt ist, durch das man den blauen Himmel sieht. Auch der Fliesenfußboden reicht nicht bis zum unteren Wandansatz, sondern der Thron steht auf einem neutralen, ungegliederten Boden, ein weiterer Verzicht auf Tiefenbetonung. Diese übernehmen nur die in weißliche Töne gekleideten Engel zu Seiten der Thronlehnen, von denen einer eine Kornblume in der Hand hält, der andere ein Buch. Sind diese Töne ein Beispiel für eine allgemeine Farbabkühlung und Verhärtung um 1450, und uneykisch, so paßt die Kleidung Marias: über blauem Untergewand ein roter grüngefütterter Mantel, um so mehr zu Eyck. Auch die Anbringung der Bronzefiguren eines Engels und des ersten Menschenpaares (Vertreibung durch den Engel aus dem Paradies, also der Folge des ersten Sündenfalls, die zu beseitigen Christus in die Welt kam) auf der Thronlehne gehört zu ihm. Auf einer Lehne hockt eine Fliege; dieses Lebewesen, mit feinem Gefühl von Organischem auf Anorganisches gesetzt, hat auf Petrus Christus Carthäuserporträt, innerhalb der so knappen Umweltangaben auf dem Rahmen hockend, eine sehr wesentliche Bedeutung. Nicht zufällig übernehmen sie dann auch die den Niederländern geneigten, dem Manierismus nahen Künstler, wie z. B. der Kölner Meister des Bartholomäusaltars auf seinem Kölner Thomas-Altar — man hat einmal gesagt, daß die Welt der Insekten die uns fremdeste sei.

Diese Komposition der thronenden Maria mit Engeln, noch im

14. Jahrhundert verhaftet, und wozu zweifellos für das Münsterer Gemälde ein Original aus der spätesten Zeit Jans angenommen werden kann, reicht über eine dem Typus verwandte Komposition eines Brügger Meisters etwa um 1460—70 bis zu Memling und über Schongauer bis zum jungen Dürer [53]).

Die viel umstrittene sog. Maelbeke-Madonna mit dem Stifter, früher Samml. Helleputte in Kessel-Loo, jetzt in einer Privatsammlung zu Paris, wird zumeist als ein unvollendetes Spätwerk Jans betrachtet. Der Stifter kniet vor der stehenden Madonna in einer vierjochigen, rundum offenen Halle — einem Kapellenbau ohne Wände, dessen Schlußsteine wie die der Totenmesse behandelt sind. Charakteristisch erscheint nun, daß sich die Szene am vorderen Bildrand abspielt, während der leere Tiefenraum sich nach hinten zu erstreckt und der Einblick in ihn unten fast gänzlich durch die Personen verstellt wird — nur ein schmaler Spalt nach Art dessen auf der Rollinmadonna, öffnet den Durchblick in die hinten durch ein Mäuerchen abgeschlossene Idealarchitektur. Im Gegensatz zu der Rollinmadonna wirken hier die Personen noch mehr in den Vordergrund placiert; der tiefe Raum steht hinter ihnen, und ihre Einbeziehung in ihn geschieht durch die für Jan verhältnismäßig starke Untersicht in das rundbogige Kreuzrippengewölbe. Dabei bleiben sämtliche Säulenbasen verdeckt; die Tiefenablesung ermöglicht nur die obere Bildhälfte. Auch hier wird die Tiefe durch spezifisch malerische Mittel erstrebt und die Architektur unterwirft sich ihr locker.

Erinnert man sich des Rahmentypus, der ein engeres Viereck auf den breiteren Bildraum legt, so hält man fest, daß sich hier der Rahmen mit der Bildbreite identifiziert und die vorderste Pfeilerrolle übernimmt. Dabei hat das vorderste Joch nach rechts und links Einblick in Raumfortsetzungen, die man sich unwillkürlich als gleichartig mit dem Mitteljoch ergänzt. Diese Breite schließen links und rechts kleine Mäuerchen ab. Eine Nachzeichnung der Albertina faßt diesen Breitencharakter — den seitlich unbegrenzten — folgerichtig noch deutlicher auf, indem sie die Brüstungsansätze noch mehr hervorhebt. Auf der Totenmesse des Turin-Mailänder Gebetbuches legt der gleiche Raumtypus dagegen sein Schwergewicht auf die Tiefenausdehnung.

Diese gleichsam luftdurchwehte Idealarchitektur bleibt zweifellos in ihrer Idee eine Schöpfung Jans und entspricht nicht etwa den vereinfachenden — nicht als Werturteil sei dies aufgefaßt, sondern als formstilistische Feststellung — Architekturen des Petrus Christus, mag ihm auch die Vollendung des Bildes zuerkannt werden. Bei einer konsequenten Verfolgung des Verflächigungsprinzips möchte man die Maelbeke-Madonna vor die der Sammlung Rothschild setzen; dagegen steht jedoch die Nichtvollendung des Werkes. Welche unterschiedlichen Möglichkeiten der ältere Jan kennt, mag die Hl. Barbara von Antwerpen aus dem Jahre 1437 als Beispiel dartun. Zu dieser Epoche

paßt auch die strenge Lichtführung, die sich voll auf das Stifterantlitz wirft, während das Madonnenantlitz in der, anläßlich des Hl. Donatus auf der Madonna des v. d. Paele, beschriebenen Art im Schatten liegt. Auf der Rollin-Madonna wurde diesem noch eine eigene Lichtquelle zuerteilt - - die uralte Achtung vor dem Heiligsten. Die späte Verkündigung der Sammlung Thyssen-Bornemissa, Lugano, in Grisaille gemalt, erfährt die gleiche Art der Beleuchtung wie die Maelbeke-Madonna — Abbildungen von dieser reagieren verschieden darauf — wozu man dieselbe, nah verwandte Themenbehandlung auf den Außenflügeln des Dresdener Altärchens, der dies ganz abgeht, bei der Maelbeke-Madonna vergleichen kann[51]). Jans Porträts arbeiten bezeichnenderweise nicht mit diesem Prinzip; dort wäre es leicht ein Effekt geworden, den diese Epoche noch nicht sucht. Denn die Lichtquelle erfährt dort nur eine bedingte Anerkennung. Auch die Einengung durch eine Innenarchitektur vermeiden Jans Porträts — sie wollen den Menschen in einer neutralen Umgebung, in der sich das Individuum zeitlos geborgen fühlt. Auch entspricht dem kleinen Format der Verzicht auf die Architekturangabe, da das Haupt des Dargestellten das ganze Bildfeld füllt. Erst Petrus Christus wird damit brechen.

Man vergegenwärtige sich die Entwicklung: Eine Zunahme wirklichkeitsnaher Lichtführung, welcher sich notwendigerweise der in sich objektiv beruhende Bildkomplex unterordnen muß, und wozu die Konzentrierung der Lichtquelle im Innenraum wohl entscheidend beitrug (die Thyssener Verkündigung stellt die Personen in Nischen). Gleichzeitig damit wird der bürgerliche Innenraum mehr und mehr aufgegeben, zugunsten einer idealistischen Architektur. Die Kunstgeschichte ist berechtigt, an Hand der für alle Epochen gesicherten Analogien, hierin einen typischen Prozeß der Reifung zu sehen. Auch die Berliner Kirchenmadonna gehört in diesem Sinne noch zu der an der alltäglichen, gebauten Architektur orientierten Innenraumanschauung, mit gleichzeitig klärenden und nicht weniger, im malerischen Sinn, verunklärenden Absichten. Die Gebäude der Rothschildmadonna wie der von Maelbeke verzichten darauf und kehren zu dem alten Gedanken des Gehäuses um das Heilige zurück, aber mit einer in drei Jahrzehnten erlangten strukturellen Verfestigung. Mit realistischen Mitteln wird also ein irreales Gebäude errichtet — Jacquemart de Hesdins Epoche suchte ihre realistischen Architekturglieder nur auf dem Wege malerisch-optischer Erfassung zu erlangen und einzusetzen. Die Dekikationsminiatur des Livre des Merveilles gab einen Korridorraum, der in manchem dem der Maelbeke-Madonna zu vergleichen ist; dieser rückt seine Personen noch entschiedener in den Vordergrund, während jener die Personengruppen kontinuierlich nach hinten zu verteilen sucht, und dazu auch noch das Mobiliar zur Hilfe nehmen muß. Solche Verwandtschaft spaltet sich indessen darin: Das eine bedeutet ein Noch-nicht, das andere aber schon ein Nicht-mehr.

Ersichtlich scheint, daß man Eycks Gesamtwerk als ein mehr auf der Statik der frühen und mittleren Boucicaut-Werkstatt aufbauendes betrachten kann, dem das Räumlichkeitsgefühl der Bedford-Richtung als Synthese ein, fast möchte man es doch sagen, „atmosphärisches", Volumen verleiht. Zweifellos bleibt diese für die letztgenannte Richtung nachgewiesene Tendenz als eine unabhängig von Jan, bereits im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anhebende, bestehen, mögen sich auch die Miniaturen dieser Werkstatt bis etwa 1440 erstrecken.

Im vierten Jahrzehnt entwickeln sich verschiedene Strömungen innerhalb der Innenraummalerei. Campin und Rogier gehen ihren eigenen Weg, Petrus Christus wird den Jans im gewissen Sinne vollenden, ohne dessen allumfassende und zwingende, zusammenhaltende Universalität. Dabei trennt sich das nordische Element vom südlichen. Das Stundenbuch des René d'Anjou, „du bon Roi René", aus der Richtung des Rohan-Ateliers hervorgegangen und für 1434—38 in Anspruch genommen, leitet zu der romanisch französischen Entwicklung über, im Festhalten an kubisch strengen, geometrisch empfundenen Räumen, besonders. Fouquet wird dies schließlich ins Großartige steigern. Und im holländischen 17. Jahrhundert erlebt auch diese Entwicklung eine Auferstehung. Ohne Jan van Eyck wäre gerade sie, die von der Boucicaut-Richtung ausging, nicht denkbar — und was wäre ohne Jan überhaupt denkbar?

VI. Robert Campin

und Ausblick auf Rogier v. d. Weyden und Petrus Christus.

Wenn van Eyck ein wohltuendes Gleichgewicht zwischen Mensch und Umwelt in der Schwebe hält, so weicht dies bei Campin einem bestimmten Spannungsgefühl. Die Zusammenhänge Campins mit den Limburgs im entwicklungsgeschichtlichen Sinn haben häufig Erwähnung gefunden. Man geht wohl nicht fehl, hier das Bedford-Atelier als Bindeglied zu zitieren[1]). Campin geht vom Körper aus; die statuarische Figur wirkt plastisch, manchmal wie aufgebläht, fleischlich, auch vermittels der Farben, die nicht mehr von kostbarer Edelsteinreinheit sind, was sich schon in der frühen Dijoner Geburt, noch milde freilich, anbahnt. Diese Körper beanspruchen Bewegungsfreiheit, sie scheinen gleichsam wachsend erfaßt — und ebenso fordern dies die Dinge, durchdrungen von Substanz[2]). Der Mensch ordnet sich durchaus noch nicht dem Raum unter, aber in seiner Zwiespältigkeit zu ihm entdeckt sich eine verbindende wie in anderer Weise trennende Homogenität mit dessen Körperanspruch. Aus einer vergleichbaren Spannung wird sich nachher das Weltbild eines Nicolaus von Cues gebären, der radikale Bruch mit dem Platons im Grunde, und Auftakt für einen sehr dynamisierenden Relativitätsglauben, dessen Vollkommenheitsideal sich viel weiter von der irdischen Realität wegschiebt als vorher, indem das Irdische eine neue Instanz wird.

Die Verkündigung des Merode-Altars geht in einem bürgerlichen Wohnraum vor sich, dessen Typus schon seit dem zweiten Jahrzehnt geläufig ist: mit einer Bank, dem Kamin dahinter, einem Fenster in der Rückwand. Auch eine in das Nachbargemach führende Tür ist motivisch bereits bekannt; ein paar Stufen führen auf das niedrigere Niveau des Flügels — der höhere mittlere Hauptraum findet sich mehrfach bei Campin — von dem Original der Gregormesse bis zum Werlaltar[3]). Darin wird man aber kaum eine bühnenartige Hervorhebung sehen können, vielmehr eine Belebung des gesamten Bildniveaus im Sinne des Räumlichen, und der Verbindung von Stifter und religiöser Person. Eine Nische mit einem Handtuch und Waschbecken wird als Reinheitssymbol Marias gedeutet — motivisch war das Handtuch bereits in der Limburgischen Winterhütte zu finden, und vorher, ungezwungen über einen Bügel geworfen, auf dem Sieneser Traum eines Mönches von Lorenzetti. Die Nische macht eine für Campin allgemein bezeichnende Wandgliederung aus; leere, glatte Wandflächen vermeidet er dauernd; die dynamische Raumanschauung des Bedford-Ateliers dringt durch. Die brennende Kerze wird als Symbol der Gegenwart Christi erklärt[4]). Der Raumkasten — für das Gemälde nimmt man als Entstehungsjahr die Zeit um 1425 oder 1428 an — vollzieht durch die vorderen Deckenkonsolen noch die Abtrennung des

Gemaches vom Betrachterraum und eine Markierung der Rahmenzone als letzten Rest der Außenarchitekturaufgabe. Das Mobiliar stößt sich in dem engen Zimmer; Bank und Tisch stellen eine gewaltsame Tiefendurchdringung dar, wobei wieder, nicht zufällig, der Rundtisch verwandt wird. Die Mausefallenwerkstätte des rechten Flügels arbeitet wie mit stärkerer Untersicht so auch mit entschiedeneren perspektivischeren Linien an der Decke, namentlich durch die hochgeklappten Fensterläden, die als Stellagen dienen können, und die Beziehung von Wand und Decke versteifen, wie denn auch die strenge Ausrichtung des Sessels Josefs in seiner Rückenlehne auf die Fensterpfosten eine allzu geometrische und krampfhafte Stabilisierung ausmacht. Das Mobiliar schafft Teilräume, Eigenräume zwischen sich, die man summiert, und besonders das Kamininnere hat eine seitlich ausweitende Raumfunktion, noch durch den Ofenschirm davor hervorgehoben, die das Gleichgewicht gegen die schroffe Tiefentendenz des Kastenraums herstellt. Zugunsten der Raumweite wirken die Menschen geduckt: leere Fußbodenstellen werden vermieden. Das Rah-:menverhältnis ist das des engeren Ausschnitts, wie es seit dem Boucicaut-Atelier Prinzip war — vorher gestaltet sich der Innenraum enger als der Rahmen. Das Fenster des Mittelbildes sperrt die Aussicht und läßt nur den blauen Himmel durch. Wie gelassen wirken dagegen Jans Innenräume.

Die ebenfalls aus der Frühzeit stammende Salting-Madonna (London, National Gallery) rückt die Rückwand dicht hinter die Mariengruppe, ohne Seitenwände. Dabei sorgt der Hintergrund für Brechungen, Ecken, Ausbuchtungen, und vermeidet eine glatte Fläche, und die hohe, mehr als die untere Bildhälfte füllende Aufsicht wird durch einen Parallelität umgehenden Dreieckschemel zwischen Bank und Rückwand verstellt, wie zugleich der Ansatz des Fußbodens. Man liest den Raum an den Dingen ab, nicht an seinem apriorischen Volumen. Die Figur füllt fast das ganze Bildfeld. Sie sitzt wiederum eigentlich vor der Bank — wie auf dem Merode-Altar, und wird nur durch den altarartigen Tisch (oder eine Truhe) zurückgerückt, auf dem Petrus mit Schlüssel und ein Apostel mit Buch (wohl Johannes) sichtbar sind. Dessen rechte Hälfte soll angestückt sein, womit ebenso die rechte Konsole des Rauchfangs ursprünglich nicht dagewesen wäre und das Bild nach rechts keinen Rahmenbezug als Abschluß gehabt hätte, wie denn auch links das Fensterkreuz sehr selbständig in der Bildecke sitzt — die Wand reicht über den einen Ausschnitt einfangenden Innenraum ohne Rücksicht hinaus. Dazu gehört auch die Umgehung einer Mittelachsenkonzentrierung, — sehr im Gegensatz zu Jan van Eyck — was sich bis in die nach links zum Fenster hin orientierte Perspektive der Fußbodenkacheln durchsetzt, die von Gewandzipfeln nach Möglichkeit verdeckt werden. Der ganze Innenraum macht einen mit Verschiebungen arbeitenden, geschichteten und wieder gegen Schichtungen angehenden Eindruck, wozu das fahle Licht,

über dem Graublau des Madonnengewandes und den matten Farben des ganzen Gemaches eine fast gespenstige dynamische Wirkung erzielt — ganz und gar den Eyckschen Eindrücken entgegengesetzt. Sehr bewußt wird das helle Fenstervierеck gegen die dunkle Wand darunter gesetzt, eine Beobachtung des wirklichen Lichteinfalls, die auch eine Hälfte des Schemelsitzes davor in den Schatten rückt — solch unmittelbares Gegeneinander von Hell und Dunkel sollte Jan van Eycks im gleichen Saal der National Gallery hängendes Arnolfini-Brautbild wieder aufnehmen und steigern, ohne jedoch Härten aneinanderzureihen.

Eine offenbare Annäherung an Eycks Kompositionsform bedeutet die Petersburger Madonna am Kamin, die, in eine Raumecke placiert, eine für Campin einmalige Leere des Innenraums zeigt. Als Beispiel für eine möglichst dynamische Füllung eines Raumgehäuses mag auch die Dijoner Geburt gelten, was namentlich die Farbigkeit am Original verstärkt und wo die vordere, abschließende Hüttenwand aufgebrochen wird. Solche Kriterien, an der Innenraumdarstellung exemplifiziert, sind natürlich nicht nur auf diese anzuwenden, so wenig wie diese etwa als das eigentliche „Programm" der niederländischen Malerei verkündet werden soll. Campin steht besonders zu der deutschen Malerei in engerer Beziehung als Jan van Eyck, gerade in der Körperlichkeit und Bewegung betonenden Haltung, wie der Intensivierung der Objekte, mag seine Lebendigkeit manchmal auch eine gleichsam eingefrorene, knitternde sein [5]).

Die umstrittene Verkündigung des Prado, von einigen Gelehrten als Original Robert Campins, von anderen als eine Copie nach ihm anerkannt, gehört kompositorisch in seine Frühzeit. Wenn die unbestrittene Vermählung Marias des gleichen Museums, aus der gleichen Zeit, den Innenraum noch ganz als Kern einer primären Außenarchitektur ansieht, ihn übereckstellt, und das Ganze den Bedfordtendenzen nahesteht, so gilt das auch für die Verkündigung, die in einem Konglomerat von Kirchenchor, ihm westlich vorgesetztem Bauteil mit profanen Baugliedern, und Außenarchitektur spielt, das beweist, wie das bürgerliche Interieur durchaus noch keine feststehende Forderung war [6]). Die starke perspektivische Richtungsorientierung nach links in den Hintergrund, die gleichsam in die Tiefe saugt, mildert der Einblick in eine Art Seitenschiff rechts — ähnlich wie die Kaminhöhle auf dem Merode-Altar oder Eycks Kirchenmadonna. Das letzte vordere Joch dieses Seitenschiffs hat einen den Ansatz an das Hauptschiff verschleifenden dreieckigen Grundriß. Dabei erfolgt dieser Einblick durch eine zum Teil vergitterte Bogenöffnung, wodurch der Raum hinter dieser als Tiefenzone unkontrollierbarer wirkt. Das Fenster der Meroder Verkündigung zeigt eine noch stärkere Vergitterung; das Räumliche besitzt keine ungehemmte Durchflutung. Die Bogenöffnung vor der teilweise vergitterten Arkade der Pradoverkündigung ist in gleicher Höhe durch einen Wandschrank verbaut,

die danach aber öffnet sich ganz in das Nebenschiff — eine rhythmische Stufung weitet den vorne engen Raumteil in drei Etappen zu dem hinteren größeren, wo dann die Außenarchitektur des betont hohen Chores die Idee des weiten Innenraums weiterführen kann, also nicht das Innere selbst. D. h. also, die Außenarchitektur nimmt ihre für Jahrhunderte bewährte Rolle wieder auf — eine einmalige stilistische Konstellation dieser großartigen Epoche. Der profane Raum geht allmählich in den kirchlichen über, und dort wird dann das Innenräumliche ausgeschaltet. Jan van Eyck räumt Maria eine Gebetnische hinter ihr ein; seine Kirchenmadonna steht viel mehr im Kirchenschiff als davor; Campin baut dagegen ein ganzes, mit der Entfernung wachsendes Raumgehäuse hinter die schmale vordere Raumbühne der eigentlichen Handlung, die sich im Vordergrunde abspielt. Damit entwickelt sich ein Prinzip, das auch für Rogier van der Weyden bis zu dessen Darbringung im Tempel auf dem rechten Flügel des Columbaaltars gilt, wo Außenansicht und Innenbau vereint die Wiedergabe einer großen Kirchenarchitektur übernehmen, was der Innenraum allein nicht bewältigen kann; Stufen erleichtern den Uebergang zwischen den beiden Raumteilen. Eine seit dem endenden 14. Jahrhundert zu verfolgende Tendenz lebt damit fort - Eyck entzieht sich ihr, indem er den Handlungsraum auch in den Größenmaßen als primär durchsetzt; die übrigen Räume jedoch zusammenzieht. Campin aber will nicht den leeren Innenraum an sich — das Vorbild der Londoner Madonna in der Apsis rückt die Madonna in eine nischenartige, sie umfangende Architekturkulisse, und von dieser Enge zehrt wiederum die Voluminösität der darin eingeschlossenen Figur.

In dem Werf-Altar, 1438 vollendet, mag man das Beispiel eines über den Merode-Altar fortentwickelten Innenraumtypus sehen, wie auch in der Hl. Barbara des gleichen Altars. Das helle Fensterviereck sitzt in einer dunklen Wand, die sich wiederum gegen die helle lichtgetroffene Fläche der Seitenwand abhebt. Decke und Fußboden verhalten sich ausgewogener zueinander, dabei aber noch stark in die Tiefe vorstoßend. Das Mobiliar hat sich in seiner Aufstellung kaum geändert; es wird bereichert. Die ungebrochene und zu schroffe perspektivische Linearität triumphiert — man vergleiche den in die Fluchtlinie gebundenen Handtuchhalter des Barbaragewandes mit dem losgelösteren, selbständigeren des Merode-Altars, wie ihn der Genter Altar ebenfalls verwendet. Man sieht bei Campin förmlich eine perspektivische Vorzeichnung — auf dem frühen wie dem späten Altar setzt der Ansatz von Fensterbrüstung und Fensterleibung die Rückenlehne der Bank fort; der Werler Altar fügt außerdem noch den Dreieckschemel zwischen Bank und Wand, wie in der Salting-Madonna, also gegen die Leere angehend.

Rogiers Berliner Johannesaltar wird die seitliche Wandgliederung durch Kamin und Stollenschrank in der Johannes Geburt übernehmen, wie auf dessen Enthauptung auf dem rechten Flügel ein Hintereinan-

der von vier Räumen erscheint, wovon das eigentliche Thema den kleinsten beansprucht und ein kompliziertes Ineinandergeschiebe und Staffeln der verschiedenen Decken u. a. einen von den Eyck vollkommen abweichenden Innenraumtypus verfolgt. Der dunkle Estrich der Merodeverkündigung weicht im Werlaltar dem hellen, Perspektive betonenden Fliesenbelag des Barbaragemaches, worin die Bank mehr von dem Kaminloch, in dem jetzt ein Feuer prasselt, abrückt — der Rundtisch verschwindet. Ueber dem Kölner Magister v. Werl spannt sich eine Tonnendecke mit Verstrebungen. Die Boucicautrichtung verwandte sie schon, und Rogier wird sie übernehmen, wie die Darstellung der Maria mit zwei Heiligen der ehem. Münchener Sammlung von Nemes, die als Niederländ. Meister um 1430 bezeichnet, hierin Campin näher steht als Eyck, und auch wohl etwas später zu datieren ist[7]). Eyck vermeidet sie stets aus Monumentalitätsgefühl. Rogier duldet hinter seinen Personen bis zur Rückwand eine bestimmte Leere — Campin verstellt sie; so auch in der Verbauung des Gemachs hinter dem Magister v. Werl oder, wie gesagt, bei der Madonna in der Apsis um 1428. Der helle, scharfe Lichteinfall von links — die Seitenwand wird deshalb in zwei Fenster aufgelöst — bringt eine gewisse Verhärtung des Raumes mit sich, die wiederum zu Rogier überleitet. Dadurch erlangen die Dinge eine mehr farblich aufzunehmende als durch das Volumen zu fassende Substanz. Und wie sehr wandelte sich der Rundspiegel vom Eyckschen Spektrum eines momentanen mystischen Bedeutungsträgers zu einem aufgehellten Mittel der bloßen sammelnden Wiedergabe! In der kubischen Rechtwinkligkeit des gesamten Gemaches hebt sich die Türschräge als flächiger Hintergrund für den Stifterkopf, der also gegen eine eigene Rückwand gesetzt wird, entschieden ab — zwischen die Häupter Rollins und Marias spannt sich dagegen eine weiche Luftschicht bis zur Rückwand.

Die Frage, ob die Wandlung des späten Campin auf einem Einfluß Rogiers beruht, bleibt in einer ähnlichen Schwebestellung wie die der Wechselwirkung zwischen Fabritius und Rembrandt. Die als Frühwerk Rogiers bezeichnete und ihm wieder abgesprochene Verkündigung des Louvre ist da nur mit Vorsicht zu befragen; die kalte glatte Farbigkeit auf ihr geht nicht ohne weiteres mit den Wiener Frühwerken Rogiers zusammen, auch nicht mit den Berliner oder dem schräg darunter hängenden Bracque-Tryptichon aus der Periode kurz nach 1451 — bei aller Glätte zeigen diese doch eine warme Porösität[8]). Das Breitformat — später setzt sich das Hochformat bei Rogier durch — bestimmt auch das Gemach, dessen Seitenwand der Bewegung des Engels sanft nachdrängt (wieder steht die Bank vor dem Kamin mit der Rückenlehne, man saß damals meist nicht wie heute mit dem Antlitz dem Feuer zugewandt). Die Proportionen sind etwa die des Rollinbildes. Eine Raumecke ist gemeint, die unsichtbare rechte Seitenwand birgt eine Lichtquelle, doch nur der Laden des Fensters steht

allein sichtbar gegen den Lichteinfall — das Londoner Arnolfiniporträt ist zweifellos die unmittelbare Vorstufe hierzu. Die füllende Rolle des Mobiliars bedeutet eine um vieles ausschlaggebendere als bei Eyck, ohne aber so zu beengen wie auf Campins Bildern. Den Blautönen wird eine neue Rolle zugesprochen, die gegenüber Eyck fast eine Entdeckung bedeutet — das blaue Gewand Marias, der blaugraue Fußboden, die Flügel des Engels geben es wieder, im Verein mit dem dunkelgrauen Betschemel und dem helleren der Wand. Das Grün verschwindet dagegen. An das Rollingemälde erinnert auch die Stellung des Engelskopfs vor der hellen Senkrechten des Fensters und die Marias vor der dunklen roten Fläche des Bettes, wie das seitliche Fenster. Den jungen Rogier verrät die unbekümmerte Oeffnung der Rückwand durch ein Fenster, dessen Licht, eine Bahn auf die Decke werfend, eine weitere Dezentralisierung der eigentlichen Handlung bewirkt. Wie denn auch der hängende Kronleuchter nach dem Arnolfinibild eingeführt wird, der in Campins überfüllten Räumen keinen Platz hat. Rogier wird diesen Raumtyp bis zu der großartigen Vereinfachung der Verkündigung des Columba-Altars fortführen und ihn so zum Allgemeingut des späten 15. Jahrhunderts machen — Bartholomäus Bruyn u. a. bringt ihn in seiner Verkündigung des Bonner Museums in das 16. Jahrhundert.

Als ein Beispiel des selbständigen großen Raumkomplexes hinter dem eigentlichen, kleineren Handlungsraum mag auch die nicht vor 1440 zu setzende Aixer Verkündigung gelten — nach hinten zu verliert sich das zweischiffige Kirchengebäude ins nicht Nachprüfbare[9]). Dazu finden sich verschiedene der Kunst seit längerem geläufige Kriterien: Das untere Fenstersims als Fluchtpunktebene, eine Gerade ziehend, Engel und Maria räumlich getrennt, der Einfall einer übernatürlichen Lichtquelle durch das Mittel des natürlichen, das Fenster, durch das Licht modulierte Gewölbe, dessen Dienste mit Schlagschatten ansetzen, der Buchständer an einer kritischen Ecke (ein Körper übernimmt die Ueberbrückung einer ihm übergeordneten schwierigen Wandstelle) und die Stufentreppung des Bodenniveaus. An Campin erinnern die Menschentypen, und das Raumprinzip ist das aus der Pradoverkündigung sich logisch entwickelnde, jetzt ohne Außenarchitektur und dafür mit entsprechender Rahmenbeziehung. Damals hatte die niederländische Malerei bereits Südburgund die Führung abgenommen.

Für die Wirkung Eycks und Campins bietet der Utrechter Kreis um 1440 einige Beispiele. Aus ihm gingen die Miniaturen des Gebetbuches der Catharina von Kleve hervor[10]). Die Utrechter Schule bevorzugt Kastenraumdarstellungen. Das Klevesche Gebetbuch neigt zu helleren Raumhintergründen nach Rogiers Stilrichtung. Die Dreifaltigkeit thront darin auf einem bankartigen Thron des 14. Jahrhunderts in einem Apsisgewölbe und einer rahmenmäßig flachen Außenarchitektur. Es scheint, daß sich die Außenarchitekturangabe in der Buchmalerei länger hielt als in der Tafelmalerei, nicht aus einem

künstlerischen Stagnieren heraus, sondern als „Ersatz" für den festen Rahmen. Die Geißelung Christi geht in einem Breitraum ohne Seitenwände vor sich, die Verspottung in einem Gewölbebau von einer bezeichnenden Stilstufe: Die Gewölbekonstruktion scheint zunächst baulich durchaus möglich, bis sie sich dann als ein mit den Mitteln realer Architektur errichtetes Scheingebäude entdeckt — die malerische Empirie geht der architektonischen voraus. Wie denn überhaupt eine bestimmte Massivität und Substanzialität diese als spezifisch niederländisch faßbare Handschrift von der sich jetzt entschiedener abtrennenden französischen Buchmalerei sondert. Eine starke Aufsicht sorgt neben der oft erwähnten Verdeckung des Ansatzes Fußboden—Wand für einen Räumlichkeitseindruck. Von Eyck entfernt sich Rogiers Richtung immer mehr.

Ein Ausblick auf das fünfte Jahrzehnt mag mit Petrus Christus seinen Abschluß finden. Die kunstgeschichtliche Forschung hat in ihm meist nur den Epigonen Eyck gesehen, einen untergeordneten Wiederholer, der in Beschränkung Motive sammelt und sich darin erschöpft [11]). Allein das Berliner Frauenporträt ordnet sich einer solchen negativen Bewertung durchaus nicht unter. Gerade in der Innenraumdarstellung vollendet Petrus Christus die von Eyck begonnenen Tendenzen und geht darin über diesen selbständig hinaus, ja schließlich gegen ihn. Petrus Christus' Gebiet war der Nahraum als Raumecke, in die er den Menschen gewissermaßen einfing, was Jan nach einem Versuch aufgab. Hierin handelte Jan wie später fast alle großen Porträtisten — er stellt den Menschen in die Ueberzeitlichkeit. Petrus Christus dagegen überliefert ihn im kulturgeschichtlichen Milieu. Die Berliner Carthäuser-Madonna läßt diesen noch mehr Bewegungsfreiheit — die seitliche Wand schiebt den Stifter nach rechts, Fensterüberschneidungen wie bei Jan van Eyck gehen mit dessen Landschaftsausblicken zusammen, der Trichterbaldachin aber wird zu glasiger, metaphysisch gemeinter Form im Sinne eines Körper gewordenen Heiligenscheins. Eycks Carthäusermadonna erscheint also wieder in einen Tiefenraum (mit den gleichen Bogenstellungen) gesetzt, wobei die Decke charakteristischerweise wegbleibt. Campin hemmt aber den Höhendrang fast stets. Ergänzt man die vorderste abgeschnittene Spitzbogenarkade ihrer Breite nach, so trifft sie gerade mit dem ebenfalls nach links zu ergänzenden unteren Rahmenansatz zusammen.

Das Porträt des Edward Grymeston von 1446 (Samml. Earl of Verulam, z. Zt. als Leihgabe in der National Gallery), preßt den Mann in einen Raumtypus nach Art der Eyckschen Zeichnung des Mannes mit dem Falken. Arm und Sendelbinde schieben die Person in den Raum zurück, der nun, mit sparsamen Dekorationsangaben, durch seine Wappen auf einer Leiste in Kopfhöhe eine direkte Beziehung zu ihm sucht — nicht ein beliebiges Gemach ist gemeint, sondern sein eigenes, was in dieser Entschiedenheit, trotzdem z. B. der Herzog von

Berry bereits gegen Ende des 14. Jahrhunderts in ihm sein Wappen anbringen läßt, noch nicht ausgesprochen worden ist. Inhaltlich unterwirft sich also der Innenraum (dessen hohes seitliches Rundfenster — so hoch unter der Decke klebt es nur noch im Merodealtar — wie eine nachträgliche Legitimierung des Lichteinfalls von rechts anmutet) dem Darzustellenden. Auch dies entspricht nicht der modernen, im 17. Jahrhundert begründeten, Auffassung, in der räumlichen Umgebung eine soziologische oder stimmungshafte, jedoch der Person gegenüber sich neutral verhaltende, Charakterisierung anzuerkennen, in der schließlich der Mensch untergeht. Die bräunlichen Töne sind hier führend. Die Deckenbalken laufen nicht mehr rahmenparallel, sondern stoßen in den Betrachterraum vor und ziehen ihn in das Bild hinein. Das Rahmenviereck ist eng wie eine Luke, was dem Räumlichkeitseindruck zugute kommt. Aber wie gewaltsam wirkt dies alles Jan van Eyck gegenüber.

Eine solche Intensivierung des Innenraumeindrucks, die sich immer mehr dem Nahraum und dem Kastenraum zuwandte, führte schließlich zu der letzten Möglichkeit: Der Wand allein als Innenraumkennzeichnung, ohne Fußboden, Decke, Seitenwände. Wie einmal nun das Porträt zum Nahabstand neigte, ein andermal Petrus Christus zum Nahraum, wozu endlich die Konzentrierung auf das Brustbild kam, so entstand schließlich die menschliche Figur vor der Rückwand des Gemaches allein. Diesen Schritt vollzieht das um 1446 (nach anderen um 1450) angesetzte Berliner Frauenporträt des Petrus Christus. Die Figur wirkt wie gegen die Wand gedrängt, wie gestellt, auch in der psychologischen Situation[12]). Sie steht vor einer Wand, deren untere Hälfte paneelartig in dunklem Holz getäfelt ist, die obere in dunklem Olivgrün — nach allen Richtungen setzt sie sich unendlich fort: ein Akzent genügt zur Deutlichmachung eines Innenraumes. Ungefähr in der Mitte der Höhe des Kopfes, der schwer auf den schmalen Schultern sitzt, sorgt das horizontale Gesims für eine Verfestigung. Eine solche Leiste in Augenhöhe verwendete — abgesehen von der behandelten Beziehung von Augen und Fenstersims bei Eyck und z. B. der Endigung des Teppichhintergrunds in der Augenhöhe Gottvaters, der Hauptfigur, auf dem Genter Altar — auch Rogier auf der Escorialkreuzabnahme etwa 1435, hier sehr der des Petrus Christus ähnlich. Oder auch auf Rogiers Christus am Kreuz der Sammlung Johnson, Philadelphia, für die Zeit um 1445 in Anspruch genommen. In der Farbdifferenzierung erweist sich Petrus Christus hier ebenfalls als ein künstlerischer Nachkomme Jan van Eycks: die Tönung unterwirft sich ganz dem Grünblau verpflichteten Farbstufen, Rot fehlt, selbst das der Lippen wird verbannt, und die Macht der Lokalfarbe scheidet fast aus. Die plastische Rundheit der Körperformen — den Menschentypus des Geertgen tot Sint Jans vorbereitend — wird von weißlichem Licht moduliert, das auch, indem es von vorne links einfällt, weiche Schatten auf die Wand wirft, die durch diese

Farbbeziehung eine fast „moderne" Einheit von Mensch und Innenraum erreicht, modern im impressionistischen Sinne. Dadurch, daß die Figur das Rahmenviereck möglichst ausfüllt — wie ein Wappenbild des 15. Jahrhunderts den Schild nach Möglichkeit füllt – besitzt das wenig sichtbare Stück Wand eine verstärkte Tiefenwirkung hinter der plastischen Büste. Hier stehen Porträt- und Innenmalerei zusammen auf einem Gipfelpunkt.

Rogiers Neigung, die Figur vor eine feste Wand zu stellen, der Eycks so entgegengesetzt, geht in seiner Porträtmalerei auch einmal auf die Person vor dem festen Innenraumhintergrund in der Art des Berliner Frauenporträts ein. Von den vielen Porträts Philipps des Guten bringt ihn nur das des Prado vor einer gemaserten Holztäfelung von drei Brettern. Das Original, von dem die Madrider Kopie die beste sein soll, wird sicher um 1460 anzusetzen sein, also nach dem Porträt des Petrus Christus[13]). Wahrscheinlich verzichtete die Porträtmalerei, je mehr sie sich auf das darzustellende Individuum konzentrierte, dann zumeist auf einen solchen betonten Hintergrund und kehrte zu einem einfarbigen, glatten, zurück, den Eyck schon bevorzugte und der auch Rogier mehr entsprach als etwa dem Gleichwertigkeitsgefühl aller Dinge bei Petrus Christus. Dessen nach allen Seiten Ergänzung verlangender Rückwand steht Fouquets Porträt des Juvenal des Ursins im Louvre als sehr französisch-romanisch gegenüber: reliefhaft rahmt die Architektonik der Rückwand den Porträtkopf bereits vor dem eigentlichen Bildrahmen. Sie strebt, entsprechend der Hand- und Kopfhaltung des Dargestellten und seines statischen Profils, nur bedingt nach rechts über das begrenzte Bildfeld hinaus. Das Ganze wird also in einfachen, klaren Schichtungen hintereinander aufgebaut. Ein Ausblick auf die vollkommen entgegengesetzte, spezifisch nördliche Lösung bedeutet Dirck Bouts, in dem die Kunstgeschichte den ersten Vertreter holländischer Geisteshaltung festhält. Bouts Londoner Männerporträt von 1462 bezeugt dies: eine nach allen Seiten, nach oben, unten und vor allem nach vorne Ergänzung fordernde Zimmerecke, eine verbindende, gedämpfte Tönigkeit, ein weicher Lichteinfall auf der durch den Schatten des Dargestellten belebten Wand, und endlich die selbst im Dunkel liegende Fensterwand, d. h. die Anerkennung einer bereits vor Jan van Eyck in der Miniatur beobachteten Lichtwirkung. Dieser in hohem Grade zufällige Raumausschnitt bildet nun eine innerlichste Einheit mit der beruhigt statischen Haltung der Porträtierten. Hier ist das Porträt wirklich Selbstzweck; eine innenräumliche Beziehung zu der anderen Hälfte eines Doppelbildes, das etwa Maria mit Kind aufwies, ist kaum vorstellbar. Auch dieses Bild macht einen Gipfelpunkt für die Errungenschaften der Innenraumdarstellung aus — Landschaft, Gemach und Porträt gehen ineinander über, und der Innenraum dient nicht als Persönlichkeitskennzeichnung, sondern als Raumangabe schlechthin, die nur das Datum auf der Wand fixiert.

Petrus Christus, um auf ihn zurückzukommen, liebte den gemusterten Hintergrund. Ein solcher spannt sich flaggenartig blau und weiß auf dem ihm zugeschriebenen Porträt des Mannes mit dem Ring in der Hand[14]). Hier übernimmt die Rückwand eine heraldische Aufgabe — um diese so ausschließlich vertreten zu können, bedurfte es einer schrittweise vorangegangenen Entwicklung der Innenraumdarstellung.

Wie nun aus einem Gefühl für das Ineinander von Mensch und Umwelt gerade die Niederländer, die bis zum 17. Jahrhundert dieser Anschauung eine grandiose künstlerische Produktion weihen, zur Innenraumdarstellung als ein Beispiel für diese Gleichwertigkeit gelangten, wie sich damit bereits in den Anfängen das durchsetzt, was man „holländische Handlungsscheu" genannt hat[15]), und wie zur Zusammenraffung des Bildinhaltes die Aufmerksamkeit im Rieglschen Sinne ihre maßgebende Rolle bekommt, wie das in den Keimen entsteht, daran hat auch Petrus Christus seinen sehr bestimmten Anteil. Das Bild der Legende des Hl. Eligius (New York, Slg. Ph. Lehmann) von 1449 bringt den Eckraum mit dem tischartig verbreiterten Brüstungsmotiv zusammen. Die Werkstatt, mit einer lupenhaft erfaßten Gerätfülle, dem durch einen Vorhang wie auf der Studierstube des Thomas v. Aquin im Turin-Mailänder Gebetbuch verschließbaren Seitenbord, der hier den Eckansatz verdeckt, öffnet sich als Fenster zur Straße. Das bezeugt der Hohlspiegel rechts. Zwei Personen, die rechte in tuschelndem Erstaunen, starren gebannt aus der Welt des Betrachters in den Raum des Heiligen, den zellenartig engen — wieder ein niederländisches Moment. Ohne weiteres verrät der Raumtyp seine Verwandtschaft zu dem des Detroiter Hieronymus. Der Schritt von den Hieronymusstuben mit ihrer Anhäufung der Gegenstände der täglichen Häuslichkeit, von den Schlafzimmern der Miniatur zur Goldschmiedewerkstätte, noch als Folie eines religiösen Gehaltes, ist also nur ein geringer. Und innen und außen strömen dabei ineinander — noch einmal steht der Betrachter und Beschauer auf der mittelalterlichen Schwelle zwischen seiner Welt und der des Bildes, von der ihn die Neuzeit vertrieb.

Die vom Bildrand abgeschnittenen Bogen des späten Jan van Eyck weist das Porträt eines jungen Mannes der National Gallery, um 1452 angesetzt, mit einer Raumecke zusammen auf — also die Vereinigung zweier Grundprinzipien. Der Ansatz einer Gewölbekappe in der Ecke kennzeichnet eine nicht sichtbare Decke — eine Entsprechung wird vielleicht die zweite Hälfte des angenommenen Dyptichons gegeben haben. Wesentlich scheint die Beziehung zwischen Dargestellten und Umwelt, durch ein auch für die Porträtmalerei wichtiges und nie beachtetes Mittel: Auf der Rückwand hängt ein auf Pergament geschriebenes Gebet unter einem Christusbild, dem des Schweißtuchs der Veronika. An diese richtet sich das Gebet, in dem

es anläßlich des Christusantlitzes heißt: „hoc scit summus artifex qui te fecit ita" — Gott erscheint als Maler des Veronikaporträts und als größter Künstler überhaupt[16]). Wieder vermittelt so ein mystischer Symbolismus zwischen dem Menschen und dem Innenraum, der mehr als eine bloße Realität widerzuspiegeln hat und ohne den Menschen darin auseinanderfällt. An der Türleibung deutet eine Konsole mit einem Baldachin darüber auf eine Plastik hin, die fehlt; auch auf der Friedsamverkündigung sitzt über dem Portal eine leere Nische[17]). Die steinerne Brüstung des Timotheosporträts weist einen Sprung auf — das Element des Ruinösen, Fragmentarischen, ständig an den Kathedralportalen von diesen wirklichkeitshungrigen Augen zu erblicken, erhält hier eine gesteigerte Bedeutung — die Architektur dämpft ihre Ideellität und wird von dem Menschen verwohnt, mit einer lebenden Vergangenheit hinter sich, und dem vorübergehenden Augenblick des in ihr Porträtierten eingefügt, dem sie untertan bleibt. –

Ein halbes Jahrhundert führt vom ideellen, zeitlosen Innenraum einer Umgebungskulisse zum zeitlich gebundenen und wirklichkeitsnahen Gemach, das vom Menschen bewohnt, ja verwohnt wird, und dennoch eine perspektivische wie symbolische Unterordnung unter diesen erfährt. Zwei Hauptrichtungen lassen sich innerhalb der Darstellungen verfolgen. Diese überschneiden sich besonders in der Tafelmalerei und schaffen ein neues Ganzes. Sie bieten zugleich eine reiche Fülle von Möglichkeiten innerhalb eines Zeitraumes, der in seiner Kürze eine ungeheure Schöpfungskraft entfaltet und die Grundlage zu einem der Kernprobleme aller neuzeitlichen Malerei überhaupt legt. Dabei geht Jan van Eyck bereits eine sehr bestimmte künstlerische Ueberlieferung voraus, der er sich mit den Mitteln der Tafelmalerei anschließt. Und in dieser übernimmt auch der Rahmen eine Funktion, welche die Außenarchitekturangabe in der Miniatur bereits zu bewältigen hatte. Hiermit entwickelt sich denn auch u. a. eine neue Stellung des Betrachters.

Jan van Eyck greift die in der Boucicautwerkstatt, und von hier bis in das endende vierzehnte Jahrhundert zurück zu verfolgende, Tradition der Raumdarstellung auf, die besonders der Meister der Christine von Pizan pflegte. Er gliedert sich aber ebenfalls einer spezifisch malerischen Tiefen- und Raumtendenz ein, wie sie seit dem zweiten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts namentlich in der Richtung des Bedfordmeisters entdeckt werden kann, d. h. er verleiht deren absoluten Raumwillen eine strukturelle Unterbauung vermittels der vom Boucicautatelier vorbereiteten Errungenschaften. Seine Innenräume strahlen eine Welle von Häuslichkeit aus, ohne doch dem Genre als Selbstzweck zu verfallen. Trotz der Vermenschlichung bleibt die religiöse Superiorität unangetastet. Nach dem Gipfelpunkt, den das Londoner Arnolfinibrautbild bedeutet, entfernt er sich in seiner späteren Entwicklung mehr und mehr von eigentlichen Innen-

raumdarstellungen zugunsten anderer Elemente. Aus demselben Grunde glauben wir auch seinen Verzicht auf Innenraumdarstellungen bei seinen Porträts deuten zu können.

Petrus Christus übernimmt sie dagegen als sein Schüler und steigert sie bis zu dem Berliner Frauenporträt, einer Abbreviatur des Innenraums gleichsam, die am Ende einer Schritt für Schritt zu verfolgenden Entwicklung steht. Robert Campin schließt sich entwicklungsgeschichtlich mehr der Richtung des Bedfordmeisters an; seine Räumlichkeiten ergeben sich meistens aus Schichtungen und Ecken von Körpern und entdecken einen bezeichnenden künstlerischen Zwiespalt. Unter solch verschiedenen Strömungen beginnt der junge Rogier seine leidenschaftliche künstlerische Laufbahn, Erbe einer bereits fest verwurzelten Tradition der Innenraumdarstellung. Er führt sie großartig klärend und verfestigend weiter und weist damit in die Zukunft, freilich im gewissen Sinne ohne den Schmelz, der Jans Gemächer erfüllt. Zu dieser Zeit hat sich schon eine südlichere Richtung abgetrennt, die den Gesetzlichkeiten Jan van Eycks entschiedener zu folgen scheint. Die einmal bahnbrechende Miniaturmalerei bleibt nun hinter der Tafelmalerei zurück, deren neuzeitlicher Monumentalitätsanspruch und Perspektive auch die Gestaltung der Innenraumdarstellung beeinflussen.

Und schon zu Beginn entsteht der Keim einer Spannung zwischen Mensch und Umwelt. Ihr geschieht erst, über Dürer, Altdorfer und Caravaggio hinaus, im holländischen siebzehnten Jahrhundert eine letzte Erfüllung. Im fünfzehnten hält diese Spannung zugleich das Gleichgewicht — ein zutiefst abendländisches.

VII. Anmerkungen

Zu I: Die Entwicklung von Jean Pucelle bis zu Brüdern von Limburg.

[1]) Emile Mâle: „L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age", Paris 1925, S. 8 f. — David M. Robb: „Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century", The Art Bulletin, Bd. XVIII, 1936, S. 493; dort auch über die ikonographischen Zusammenhänge. — Léopold Delisle: „Les Heures dites de Jean Pucelle", Paris 1910.

[2]) Georg Graf Vitzthum: „Die Pariser Miniaturmalerei", Leipzig 1907; S. 163, 184 f.

[3]) Vergl. Joh. Volkmann: „Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italien. Kunst", Dissert. Berlin 1910, S. 85 f.: „Duccio verwandelt den bisher immer rechteckigen Hof in einen solchen von unregelmäßiger Gestalt mit mehrfach gebrochenen Wandflächen; oder er verlegt den Augenpunkt . . . auf die Seite". Ihm schließen sich Lorenzetti und Simone Martini an, wobei der Sinn für Räumlichkeit im Sienesischen spezifisch erscheint.

[4]) Wolfgang Kallab: „Die Toscanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrhundert, ihre Entstehung u. Entwicklung", Wiener Jahrb. XXI, 1900,, S. 38.

[5]) Kurt Gerstenberg: „Die ideale Landschaftsmalerei", Halle 1923, S. 8–9.

[6]) Rudolf Kömstedt: „Vormittelalterliche Malerei", Augsburg 1929, S. 1, 3, 25, 46, Anm. 6, über expressive Raumdarstellung.

[7]) Ueber seine Bedeutung in Italien s. Felix Horb: „D. Innenraumbild d. späten Mittelalters", Zürich-Leipzig 1938, S. 55 ff. — Ueber die zeitgeschichtliche Lage: „Die Formensprache der Schule Giottos entfernte sich immer mehr von der Natur, die Perspektive der Landschaft wurde der überlieferten Architekturmalerei nachgebildet, und ihr Raum verdankt seine Entstehung nicht den dargestellten Objekten, sondern der Raumwirkung gewisser Liniensysteme". Diese Formulierung wirkt ein wenig zu ausschließlich, bedenkt man die Wirkung hintereinander gestaffelter Körper, also nach dem griechischen Prinzip, für die Tiefe. Trotzdem wird es ersichtlich, wieso Dvorak („Das Rätsel der Brüder van Eyck", München 1925, S. 186, 187) von einer „Periode der Scholastik der Kunst" sprechen kann. Man vergegenwärtige sich z. B. den Aufbau der Wittingauer Kreuzigung, Berlin, für eine verborgene Liniensystematik abseits jeder perspektivischen. In der böhmischen und Kölnischen Malerei hielt sich diese abstrakte Räumlichkeit am längsten.

[8]) G. J. Kern: „Die Anfänge der zentralperspektiv. Konstruktion i. d. italien. Malerei d. 14. Jahrh.", Berlin 1912, S. 58; dort auch über die Voraussetzungen.

[9]) Bibl. nat. ms. franc. 13091; abgeb. b. Fierens-Gevaert „La Renaissance Septentrionale", Brüssel 1905, S. 61.

[10]) Abg. Fierens-Gevaert, a. a. O. z. S. 40.

[11]) Abg. Fierens-Gevaert, a. a. O. S. 57.

[12]) Vergl. Max Dvorak: „Idealismus und Naturalismus i. d. gotischen Skulptur u. Malerei", München-Berlin 1918, S. 52 ff.

[13]) a. a. O. S. 90.

[14]) Hans Berstl („Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei", Bonn-Leipzig 1920, S. 37 ff.) nennt ihn, aus der Strygowskischule herstammend und als Antithese zu Riegls Terminus des unendlichen Raums für den einfarbigen Hintergrund, ein „Muster" — oder „Fläche ohne

Ende". Wenn dies für die späte Phase der Goldgrundmalerei zutrifft, so neigt doch der heutige Standpunkt der Forschung — Schmarsow, Pinder, Jantzen, Kömstedt usw. — zu der Rieglschen Anschauung für den Anfang und Höhepunkt der Goldgrundmalerei, von der Wickhoffschen Fassung des „Illusionismus" ausgehend.

15) Henri Bouchot: „L'Exposition des Primitifs français", Paris 1905, Tafel IV, V, VI, und Text.

16) Vergl. Max Dvorak: „Das Rätsel der Brüder van Eyck", Wiener Jahrbuch 1904; hier die Buchausgabe, München 1925, benützt; S. 187 ff., S. 222 ff. über die Wiederaufnahme spätantiker Prinzipien. — Im kunsthistorischen Seminar der Universität Marburg ist eine Dissertation in Vorbereitung, die den italienischen Beziehungen zur französischen Innenraumdarstellung eingehender nachgeht. Vergl. auch Horb a. a. O.

17) Abg. Jean Guiffrey: „La Peinture Française; Les Primitifs, Bd. II, 1925, Tafel XXXII u. XXXV; Text S. 11.

18) Brüssel, Biblioth. Royale, ms. 11060/I, fol. 18; abg. b. Robb, a. a. O., Abb. 22; S. 493, über die italienischen Einflüsse.

19) Abg. Fierens-Gevaert, S. 97.

20) Hans Jantzen: „Ueber d. gotischen Kirchenraum", Freiburger Wissenschaftl. Gesellschaft, Heft 15, Freiburg 1928, S. 7.

21) Dagobert Frey: „Gotik u. Renaissance", Augsburg 1929, S. 116.

22) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 18014; abgeb. b. Henry Bouchot: „Le Parament de Narbonne au Louvre, Gazette des Beaux Arts 1904, Janvier-Juin, S. 25; dort Jean d'Orléans zugeschrieben.

23) Für die Verbreitung dieses Architekturtypus mag Konrad v. Haimburgs „Laus Mariae" Darstellung im Tempel (Prag, Landesmuseum) darauf aber die seitlichen Joche frontal (abg. Zeitschrift f. bild. Kunst, 60. Jahrb. 1926/27, S. 212), ein Beispiel bieten.

24) Robert de Lasteyrie": „Les Miniatures de André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin", Monuments et Memoires de Fondation Piot; Bd. III, Paris 1896, Tafel XI.

25) Paris, Bibl. de l'Arsénal ms. 664; abgeb. b. W. E. Genner: „Die Bedeutung des Veronesischen bei Andrea Pisano", Zeitschrift f. bild. Kunst, 60. Jahrg. 1926/27 S. 198.

26) Abg. Lasteyrie, Tafel X.

27) In einem allerdings erstaunlichen Maße finden sie sich auf einem Sassetta zugeschriebenen Tryptichon der Sammlung Rothermere, das ich gelegentlich der Ausstellung dieser Sammlung im Budapester Museum (Katalog Nr. 13) mit guter Abbildung) 1938 sah. Der rechte Flügel hat als Thema die Zubereitung des Mahles am Kaminfeuer, also einen nur genrehaften Inhalt.

28) Abg. Fierens-Gevaert, a. a. O. S. 40.

29) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 919. Abg. b. Robert de Lasterrie: „Les Miniatures de André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin", Monuments et Memoires de Fondation Piot; Bd. III Paris 1896, Tafel VII.

30) Montague Rhodes James: „The Aprocryphal New Testament", Oxford 1924, S. 41. James nimmt allerdings für dieses Evangelium eine Einführung in Europa erst wesentlich für das 16. Jahrh. an (S. 28).

31) Abgeb. b. Lasteyrie a. a. O. Tafel VII.

32) Vergl. Kern a. a. O. S. 56 f.

33) Otto Schmitt: „Reallexikon z. deutschen Kunstgesch.", Bd. I, Stuttgart 1937, S. 466.

34) Jetzt Samml. Rothschild, Paris. Abgebildet bei Durrieu: „Les très belles Heures de Notre Dame du Duc de Berry", Paris 1922, Tafel II. Die Handschrift erscheint 1413 in dem Berryschen Inventar. Genauere Datierungen der Werke Jacquemarts und seines Umkreises nimmt eine nur im Manuskript teilweise eingesehene, Ende 1939 eingereichte Ber-

liner Dissertation von Helga Eggemann „Jacquemart de Hesdin und die Buchmalerei aus dem Umkreis des Herzogs von Berry" vor.

35) Ein Beispiel für eine mehrräumige Raumdarstellung des frühen 15. Jahrhunderts bietet auch die Verkündigung auf fol. 20 eines französischen Stundenbuchs (Brit. Mus. Add. ms. 29433), die sich in einer Kirche — deren leerer Chorraum mit Altar — abspielt, das ganze verhältnismäßig bunt, mit rotschwarzen diagonalgemustertem Fußboden und hoher Aufsicht, durch spielende Hunde gemildert. Für ein Nachleben des Typus der Geburt Marias der Grandes Heures kann man die sehr verwandte Geburt des Hl. Antonius des Valetta Ms., Malta, ehemals aus der Abtei Viennois (Dauphiné) um 1426 angesetzt und dem Avignoner Maler Robin Fournier zugeschrieben, abg. Burlington LXII. S. 59, als Beispiel nehmen. Die Handschrift enthält übrigens verschiedene Ladenscenen.

36) Paris, Bibl. nat. ma. franc. 166. Vergl.: Durrieu: „Manuscrit de Luxe" in Le Manuscrit, Bd. II, 1885 S. 114 ff., 139. — Dvorak a. a. O. S. 195.

37) Abg. Lemoisne: „Got. Malerei in Frankreich", S. 31, Text S. 55.

38) Die Darstellungen gehören, namentlich zur Buchmitte zu, teilweise zweifellos einer späteren Periode an. Dvoraks Ansicht, in dem Bilderzyklus des ms. franc. 167 der gleichen Bibliothek eine Vorlage für die von ms. franc. 166 zu sehen, trifft für die Innenraumdarstellungen nicht zu.

39) Abgeb. Durrieu: „Les Belles Heures de Jean de Berry", Paris 1906, zu S. 12.

40) Abg. Durrieu, S. 17 u. 25. Auf S. 5 ein Beispiel für einen aus zwei Vorhängen geschaffenen Raum, in der Art des Oratoire, d. h. eines Gebetswinkels innerhalb der Kapellen. Das Aufhängen von Vorhängen zur Draperie wie zur Raumteilung, ist im 14. und 15. Jahrhundert besonders beliebt, vergl. „M. Viollet-le-Duc, Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français", Paris 1872, Bd. I, S. 269 ff.

41) Abgeb. Lemoisne a. a. O., Tafel 40.

42) Abgeb. Dvorak 55.

43) Abgeb. Horb Nr. 30.

44) Abgeb. E. Mâle: „Renouvellement de l'Art par les Mysters", Gazette des Beaux Arts, 1904, S. 219.

45) Noch vorsichtiger muß — kunstgeschichtliche Kategorien entdecken sich häufig als Antinomien — bei der Gleichsetzung der Bildgliederung mit Liniensystemen operiert werden. Wenn man für Frankreich ein „abstraktornamentales Schema der Bildfeldgliederung" und die Diagonalaufteilung am Beispiel des Aprilbildes aus den Très Riches Heures zur Maxime erhebt, so gilt das insofern, als die französische Malerei eine bestimmte Neigung zur Flächigkeit hat, weniger zum perspektivisch betonten Tiefenraum (für den sie sich im Impressionismus eine atmosphärische, sozusagen aperspektivische Vermittlung schuf). Der Kastenraum bedeutet ja eine durch die Diagonalen bestimmte, durch die Rückwand plötzlich gestoppte, Tiefenangabe. Eine solche Neigung steht auch dem Manierismus immer näher. Vergl. Otto Pächt: „Gestaltungsprinzipien der westl. Malerei des 15. Jahrh." Kunstwissensch. Forschungen, Bd. II, 1933, S. 96 ff.

46) Das Pseudo Matthiasevangelium sagt, daß Maria mit 6 Monaten 7 Stufen, auf ihrem Tempelgang mit drei Jahren 15 hinaufschreiten konnte. (James a. a. O. S. 41, 73).

47) Für die Limburg-Nachfolge in den hohen, vertikalisierenden Räumen von einer hölzernen Architekturstruktur, ohne die Bedfordsche Weiträumigkeit, könnte wohl auch ein Psalterium aus der Zeit um 1430 gelten. (Brit. Mus. Cotton ms. Domition A XVII.), besonders fol. 177v und 178.

48) Vergl. H. Rodenwaldt: „D. Komposition d. pompej. Wandgemälde", Berlin 1909, S. 123.

Zu II: Der Boucicaut-Meister.

[1]) Comte Paul Durrieu: „Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut", Paris 1906. — Lucie Schaefer: „Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan", Marburger Jahrb. Bd. 10, 1937, S. 119 f. — Die Datierung 1414—1416 beruht auf einer in dem Stundenbuch erhaltenen Darstellung der Gemahlin Boucicaut's, die 1416 starb, wobei aber die Frage des posthumen Porträts unerörtert blieb.

[2]) Schon deshalb kann man die Brüder Limburg nicht als direkten Nachfolger der Boucicaut-Werkstatt bezeichnen, wie es Waldburg tut, der den Hauptmeister mit Jacques Coene identifiziert. Die Ueberschneidungen sind vielmehr die der Gleichzeitigkeit, ja z. T. umgekehrte (Johannes Grf. Waldburg-Wolfegg: „Lukas Moser", Berlin 1939, S. 192).

[3]) Paris, Bibl. nat. ms. fr. 2810. fol. 226. Das Werk, das 299 Doppelseiten, also 598 einfache enthält, bringt 49 Innenraumeinblicke, wovon die Dedikationsminiaturen fol. 116, 226 und 268 die „fortschrittlichsten" sind. Auch hier schwanken die Datierungen: Lauer nennt das Jahr 1402, Martens (M. Francke, Hamburg 1929, S. 195) 1404—1412; das entscheidende für die Hauptblätter, namentlich fol. 22, ist 1413. Schaefer, a. a. O. S. 160, nennt Haincelin de Haguenau, einen Werkstattgenossen Coenes, als Illustrator. Zu dem Datum 1402 passen zweifellos verschiedene Darstellungen im Geiste des 14. Jahrh. 1413 schenkte Johann Ohnefurcht es dem Herzog v. Berry.

[4]) Die Vorstufen zu dem seit van Eyck so geläufigen Porträttypus des Menschen ober- und hinterhalb einer Brüstung und in einem Rahmenfenster wurzeln tief im 14. Jahrh. Das allgemein zunehmende Empfinden für die Beziehungen von Menschen und architektonischer Umgebung, das Verhältnis von organischen und anorganischen Körpern zueinander, zusammen mit dem Bestreben einer festen Bildbegrenzung, geht mit der Betonung einer vorderen Bildschranke zusammen. Zunächst mehren sich die Darstellungen mit Fenstern, durch die Personen schauen. Es läßt sich dies besonders in der Böhmischen Malerei nachweisen, so bei der Glatzer Madonna mit Stifter (Berlin, Deutsches Museum), um 1350, an den Thronlehnen, wo Engel durch realistische Fenster mit Läden blicken — natürlich ein weit früher schon zu belegendes Motiv. Ebenso verhält es sich auch auf dder Thronenden Maria der Pariser Schule in Bargello, Florenz, 1390—1400. Die immer stärker beachteten Malereien der Kapelle des Hl. Kreuzes auf Burg Karlstein in Böhmen 1357 bzw. 1365—1367 liefern mit 127 Tafeln von Brustbildern Heiliger, Engel und Propheten bereits den Typ des Halbfigurenporträts, der zweifellos aus dem religiösen Bereich in den profanen während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts übertragen wurde; wie weit da Böhmen gebend war, ist noch nicht gebührend untersucht worden; man denke nur an das Habsburger Porträt im Wiener Diözesanmuseum. Den Karlsteiner Tafelbildern vom Meister Theoderich „fehlt jegliche Klarheit betreffs des die Figuren umgebenden Raumes. Sie füllen mit ihrer Masse die ganze Fläche und reichen sogar über den Rahmen hinaus" (Matejcek: „Gotische Malerei in Böhmen", Prag 1939, S. 89). Diese etwas vorwurfshaft klingende Feststellung geht von der kunstgeschichtlichen Gewöhnung aus, dieser Epoche nur Anfänge zuzubilligen — in Wahrheit steht sie in einem ganz bestimmten Sinn auch am Ende einer Entwicklung. Jantzen spricht gerade die aus dem Rahmen herausdrängenden Bildglieder als typisch für eine nach dem Raum drängende Zeit an, um den Beschauer „unter allen Umständen das Allumfassende des Raumes" spüren zu lassen; ein Beispiel sei der Arm mit der Lanze in Rembrandts Nachtwache (D. Holländ. Architekturbild, S. 149), wenn auch im 17. Jahrh. mit einem ganz anderen Grad von Bewußtheit. Der Rah-

men wird nicht negiert, sondern ausdrücklich betont, wie das z. B. bei dem Karlsteiner Propheten deutlich erscheint, der sich auf die untere Rahmenleiste brüstungsartig stützt. (Antonin Matejcek, Abb. 67). Vergleiche auch das Porträtfenster des Lord Lovel in seinem Lektionar (Brit. Mus. Harley ms. 7026, fol. 4v., abgeb. Schools of Illumination, herausg. v. Brit. Museum, Part IV, Tafel 6), das mit 1400 vielleicht doch ein wenig zu früh datiert ist. Ueber die Eyckschen Möglichkeiten siehe dort. — Was nun das eigentliche Brüstungsmotiv angeht, die Verstärkung des unteren Abschlusses beim Halbfigurenbild und sein Zurückrücken in den Bildraum, etwa verwandt der Bodenleiste der antiken Malerei, so scheint auch dieses aus dem religiösen Bereich des Halbfigurenbilds, und zwar des deutschen, zu stammen. Das Madonnenrelief von Irrsdorf, Ober-Oesterreich, 1408 anzusetzen, zeigt eine solche Brüstung (abgeb. Erich Wiese: „Zur Datierung der schönen Madonnen", Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. 61, 1927/28, S. 353). Ebenso findet es sich bei der Maria mit Kind des Meisters der Goldenen Tafel, um 1405, Samml. Roselius, Bremen (abg. Stange, a. a. O. Bd. III, Abb. 218, Text S. 174). Sinnverwandt wäre der architektonische Bildsockelstreifen, z. B. des mittelrheinischen Meisters Berthold von Nördlingen auf seinem Bornhofener Altar, um 1415, im Rhein. Landesmuseum, Bonn. In Italien fand das Brüstungsmotiv zweifellos erst durch die Niederländer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Eingang. Man mag sich auch an den Mühlhausener Altan mit dem dahinter stehenden Karl VI. erinnern, wo die gleiche Idee eine direkte plastische Verräumlichung erfuhr.

[5]) Zum Fensterdurchblick eine kurze Bemerkung bei Tolnay, Münchener Jahrb. 1932, S. 324.

[6]) Eine Chronologie, die im einzelnen noch zu ergänzen und zu berichtigen ist, bei Durrieu a. a. O. S. 25.

[7]) Martens a. a. O. S. 228.

[8]) Paris, Bibl. Arsénal ms. 5193; abgeb. Henry Martin: „La Miniature Française", Fig. LX. Text S. 47.

[9]) Martens a. a. O. S. 62 nennt diese Querverstrebung „ein Brett, das wohl die Erinnerung an das Balkenwerk eines offenen Sparrendaches wachhalten soll". Hier wird einem maßgebenden architektonischen Prinzip, Stützung und Bewältigung des Gegendrucks, das wohl aus der Holzbaukunst stammt, irrtümlich gleichsam eine ikonographische Bedeutung von „Erinnerung" unterlegt. Zeiten mit intensiver Bemühung um eine architektonische Verfestigung greifen oft zu solchen Motiven — so Rogier, so Dürer in seinem Marienleben (Verkündigung und Darstellung im Tempel), so Altdorfer — die halbierte Hohlform eines Zylinders hat stets eine ausgeprägt raumschaffende Tendenz, besonders wenn sie eine Querverstrebung hervorhebt. — Martens, die Beziehungen zu Meister Francke feststellen möchte, nennt für den Boccaccio den Meister des Meßbuchs von S. Magloire (S. 196); die Richtung bleibt aber ganz die des Boucicaut-Ateliers.

[10]) Beenken, Walraaff-Richartz-Jahrb. 1932/34, S. 223.

[11]) Jantzen, Architekturbild S. 150, rechnet solche Uebereckstellungen des 17. Jahrh. „zu den wesentlichen Erscheinungen des intensivierenden Stils . . . Der Beschauer aus seiner Frontalstellung gegenüber dem Innenraum herausgerissen. Das alte Verhältnis, das den Beschauer stets zwang, sich auf die Grundrißbildung des Raumes einzustellen, wird gelöst".

[12]) Bibl. de Bourges, ms. 33—36, 4 Bde., abgebildet: Durrieu, Boucicaut S. 13. Das räumliche Grundprinzip gleich dem der Dedukationsminiatur im Livre des Merveilles, die Tonne sich nach hinten verdunkelnd. Der Fluchtpunkt liegt hier aber außerhalb des Bildfeldes, wodurch die linke Seitenwand unsichtbar wird; ihr Vorhandensein ist jedoch ausdrücklich

durch den vor ihr stehenden Sessel (mit dem traditionellen Holzbaldachin) in Flankenansicht angezeigt, wodurch auch das Gleichgewicht der Möblierung gehalten wird – sonst sind ja alle Ausdrucksakzente nach rechts verlagert; das Bett jedoch, also der eigentliche Inhaltsträger, in eigenen Fluchtlinien. Die perspektivische Haltung bedeutet eine Vorstufe zu Eycks Kirchenmadonna. Der Fußboden ohne eine vordere Stufe; ein Nebenraum ebenfalls mit einem Tonnengewölbe, das im rechten Winkel zu dem des Hauptraums steht, und in das man durch eine Tür einblickt.

13) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 1158, abgeb. Leroquais Bd. II, Tafel XXXV; dazu Text Bd. I, S. 75.

14) Panofsky: „Die Perspektive als symbol. Form", Vorträge d. Bibl. Warburg 1924/25, S. 328, Anm. 71), der auch eine Abbildung der Szene mit Dionys von Syrakus bringt — wie Bella Martens — verweist für diesen „Drehraum" auf italienische Vorstufen des 14. Jahrhunderts, die aber nur Schrägansichten bieten, sowie auf Fouquet. Tatsächlich findet er sich in dem Chantilly-Stundenbuch auf der Heimsuchung wie auf der Verkündigung der Himmelfahrt Marias, wobei der Rahmen jedoch jetzt in festem Zusammenhang mit dem Raum, und der Betrachter damit selbst darin steht. Das gilt in erhöhtem Maße für Rogier v. d. Weydens Berliner Hl. Margaretha und Apollonia und die deutsche Malerei wie Witz und Moser, an dessen „assymetrisch-frontal gestellten Innenruam" Waldburg (S. 190) erinnert. Man vergleiche auch Frey (Gotik u. Renaissance, S. 110), der den übereckgestellten Raumausschnitt als die entscheidende Neuerung der zwanziger Jahre des Cinquecento ansieht: „Die räumliche Tiefendiagonale sprengt nicht nur den Rahmen, sondern durchbricht auch die ideelle Bildfläche dem Beschauer zu. Der Raum des Beschauers wird mit dem Bildraum verschmolzen" — was hier bereits anzuwenden ist. Ueber die Situation bei den Eycks s. dort.

15) Abg. b. Durrieu: „Les Manuscrits à Peintures", in „Le Musée Jacquemart André", Paris 1914, S. 69.

16) Abgebildet Robb, Art Bulletin, Abb. 25.

17) Diese eigene Altarnische kennt die rheinische Malerei schon lange, so z. B. bei der Verkündigung auf den Darstellungen des Lebens Christi, kölnisch um 1400 (Berlin, Deutsches Museum), wo Maria vor einem unmittelbar vor den Altar — mit Kerzenhalter, Gebetbüchern, Rosenkranz — geschobenen Betpult kniet. Der Durchblick durch die Spitzbogenfennster hier schwarz.

18) Adelheid Heimann („Der Meister der Grandes Heures de Rohan", Staedel-Jahrb. Bd. VII—VIII, 1932, S. 15) will in der Verkündigung des Anjou-Stundenbuchs (Paris, Bibl. nat. ms. lat. 1156A, abgeb. Heimann S. 14, Abb. 12) eine verunklärende Uebernahme der „Bogenhalle" der Corsini-Verkündigung erblicken.

19) Morgan Collection, New York, M. 173, fol. 16; abgeb. Panofsky, Art Bulletin, S. 448, Abb. 18.

20) Abgeb. Durrieu, Boucicaut, S. 29. Der Baaldachin hier nach vorne unbegrenzt, vom Rahmen überschnitten. Die Szene wohl im Freien gedacht, der Teppichgrund also sicher atmosphärisch zu nehmen.

21) Man beachte die Aufgabe dieses Mäuerchens auf einer Verkündigungsszene einer Miniatur der Morgan-Bibliothek der gleichen Zeit und Richtung. Hier begrenzt es, neben einem Raumeinblick in der Art der Chantilly Limburg Verkündigung, eine mit Fliesen belegte Terrasse, die mit einer Stufe zu ihm überleitet. Hinter ihm, auf dem wieder der Blumenkübel steht, ragt nun ein Stück der Landschaft am Horizont heraus. Die Architektur stützt eine Strebemauer (abgeb. Art Bulletin XVII, S. 447, Abb. 15). Die Gartenkunst dieser Zeit rechnet häufig mit sol-

chen kleinen Mauern, die über den italienischen und englischen Garten (etwa der Tudor-Zeit) schließlich in der Symmetrie des klassischen französischen Gartens des 18. Jahrh. münden. Man vergleiche die zur Architektur in Beziehung gesetzten Gärten (ursprünglich wohl aus der Enge des Burggartens erwachsen) auf Rogiers Berliner Darstellung der Hl. Margaretha und Appollonia wie auf seiner späten New Yorker Verkündigung. Man denke auch an die Rolle von Mäuerchen und Terrasse bei Eycks Rollinmadonna und Petrus Christus Madonna aus der Sammlung Palffy, Budapest — durchaus nach der Wirklichkeit wiedergegebene Motive, und nicht solche der Atelier-Staffage. Ueber die Achsialität von Architektur und Garten am italienischen Beispiel vergl. L. H. Heydenreich: „Pius II. als Bauherr v. Pienza", Zeitschrift f. Kunstgesch., Bd. VI, 1937, S. 109 f. Bereits der Kreuzganggarten zwang zu einer sehr bestimmten Achsialität — siehe den St. Gallener Plan. Die Beete lagen im Mittelalter höher als die Wege, von Mäuerchen gestützt; ähnlich verhält es sich auch mit dem Rasenbankmotiv (vergl. Aug. Grisebach: „Der Garten", Leipzig 1910, S. 5, 7, 8). Diese Mäuerchen finden sich zahlreich bis in das 16. Jahrh. (Marie Luise Gothein: „Gesch. d. Gartenkunst", Jena 1926, Abb. 132, 134). Ueber die Abhängigkeit von Haus und Garten wie ihre Veränderungen im 15. Jahrh. und die entscheidende Rolle von Schloß Bury bei Blois zu Beginn des 16. Jahrh. vergl. Frank Crisp, Bar. „Mediaeval Gardens", 2 Bde., London 1924, S. 100 ff., 110 f.

[22]) Henry Martin: „Le Térence des Ducs", Paris 1908; Abb. 51 u. 53, mit Fenstern, durch die Personen blicken. — Waldburg a. a. O. S. 198. — Schaefer a. a. O. S. 200.

[23]) Eine andere Richtung der Boucicautschule reicht über das Stundenbuch ms. 1278 der Pariser Bibl. Ste. Geneviève zu den sog. Cambridge Heures (Fitzwilliam Museum Cambridge, no. 62) kurz nach 1415, die noch an anderer Stelle erwähnt werden und eine Lockerung der Architektur zeigen, welche schon mehr in die Richtung des Bedfordschen Stundenbuchs tendiert. Auch das Rohan-Atelier macht seinen Einfluß geltend. Vergl. Heimann, a. a. O. S. 5 f.

[24]) Titelblatt des Codex 9559/64 Brüssel, Bibl. Roy. und, ebenfalls in Brüssel, fol. 338 des Codex 9005 (abgeb. b. Winkler: „Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrh., Wiener Jahrb. XXXII, 1915, Text S. 312, 320, Abb. 28 und 320).

[25]) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 10538, fol. 186 (abgeb. Leroquais II, Tafel XXXIV, Text Bd. I, S. 338).

[26]) Kgl. Bibliothek, Den Haag, ms. 72 A. 22, fol. 214 (abgeb. A. W. Byvanck: „Les Manuscrits de la Bibl. Royale des Pays-Bas" usw., Paris 1924, Tafel XIII, Text S. 30, 31 dort um 1390 datiert).

[27]) Wie sehr lange sich diese latente Neigung, vermittels architektonischer Elemente den Bildraum in der Rahmenebene abzusperren, behauptet, zeigt der Kirchenraum des „Sacerdoce de la Vierge" im Louvre von 1467 (die Beschriftung nennt irrig das Jahr 1437, indem sie die 6 als 3 liest), aus der Schule von Amiens. Dort springen vorne ganz schmale und steile Arkaden aus denen des Kirchenschiffes heraus, stellen sich zu diesen in einen rechten Winkel, also parallel der Rahmenebene, wie es sich aber nie in der gebauten Architektur findet, und wobei der Maler dann auch in ein bezeichnendes Dilemma gerät, als er hier eine glaubbare strukturelle und perspektivische Beziehung herstellen will.

[28]) G. Hulin de Loo: „Les Heures de Milan", Brüssel-Paris 1911, folio 1v. — Paul Durrieu: „Les Heures de Turin", Paris 1902.

[29]) Abgeb. Mâle: „L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France", Paris 1908, Abb. 36, S. 95).

30) Fol. 1v, aabgeb. Hulin de Loo, Tafel IX. Robb a. a. O. S. 496 betont hierbei Zusammenhänge mit einer Verkündigung aus S. Maria Novella in Florenz.

31) So in der böhmischen Malerei: Das Abendmahl aus Kremsmünster und das vom Raigerner Altar, Landesmuseum Brünn, hier mit vermindert starker Aufsicht, kurz vor 1420. Dazu wird als Vorläufer des Kompositionsprinzips über die gleiche Darstellung auf dem Reliquienschrein von Marienwerder und in dem böhmischen St.-Georgs-Brevier (Universitäts-Bibl. Prag) letztlich auf Giotto verwiesen, wobei anscheinend an die Gruppierung auf der Erweckung des aus dem Fenster gestürzten Knaben und von da an Lorenzettis Abendmahl in der Unterkirche von Assisi gedacht wird (vergl. Antonin Matejcek: Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1939, S. 142 f., S. 146 f. Tafeln 177 u. 194. — Otto Benesch: „Grenzproblem d. Oesterreich. Tafelmalerei", Wallraf-Richartz-Jahrb., Neue Folge, Bd. I, 1930, S. 90 ff. Dort auch S. 88 f. über die Beziehungen zu Burgund. — Campin weiß den runden Tisch zur Durchdringung des leicht in Schichten zerfallenden durchkonstruierten Innenraums auf den Merode-Altar zu gebrauchen. Die gleiche Abendmahlskomposition, aber vor einem Goldgrund, auch auf dem Hochaltar von Teterow aus der Francke-Nachfolge um 1450 (A. Stange: „Deutsche Malerei d. Gotik", Bd. III, Berlin 1938, S. 212). Und schließlich noch auf der Abendmahlsszene eines Nordfranzösischen Meisters um 1470—80, im Musée Royal Antwerpen (abgeb. im Katalog von Pol de Mont, Brüssel-Paris 1914, Abb. 41).

32) Abgeb. Durrieu, Turin XXXIII. Dieses an sich schon lang bewährte Mittel — vergl. Gastmahlscene im Hl. Gral und König Artus' Tod, einer Handschrift des endenden 13. Jahrhunderts aus der Maastrichter Schule (London, Brit. Mus. Royal 14 E III fol. 89; abgeb. Vitzthum, Miniaturmalerei, Tafel XXXI, Text S. 134 f.) gewinnt in einer Zeit wie der hier behandelten eine besondere Bedeutung. Die Apostel wurden dabei in „seichter Reliefschicht" aufgereiht (Frey, a. a. O. S. 110). Ab Dirck Jacobsz 1533 bekommt der betont große Tisch in der niederländischenn Malerei eine verstärkt raumschaffende Aufgabe. (Riegl, Gruppenporträt S. 58 f.).

33) Abgeb. Winkler: „Unbeachtete holländische Maler des XV. Jahrh.". Preuß. Jahrb. XLIV 1923, S. 137.

34) Bibl. Royal, Brüssel, ms. 9231 fol. 171; abg. Durrieu: „La Miniature Flamande", Brüssel-Paris 1921, Tafel VI, Text S. 43.

Zu III: Der Pizan-Meister.

1) Universitäts-Bibliothek Genf ms. fr. 165; vergl. Hyppolite Aubert de la Rue: „Notices sur les man. Petan conservés à la Bibl. de Géneve, Bibl. de l'Ecole des Chartes, LXXII, 1911, S. 295–298. — Schaefer, S. 119 f., Abb. 41. Eine bessere Abbildung, wenn auch von einer mehr zeichnerischen Flachheit, bei Martin, Miniature franc., Tafel 90. Das Hämmerchen in der Hand des Fürsten hat, als häufiges Attribut in der Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts, verschiedene Deutungen erfahren. Es war u. a. auch ein Mittel, sich Gehör zu verschaffen; so klopfte Philipp von Burgund damit auf den Tisch, um einen Pagen zu beordern; vergl. J. J. Sawyer: „Jacqueline de Bavière", Amsterdam 1837, Bd. II, S. 247.

2) Da eine nach Genf geplante Reise durch den Kriegsausbruch verhindert wurde, kann ich mich nur auf von dort besorgte Fotografien dieser Buchseite und der folgenden berufen (sie scheinen nie publiziert zu sein), wozu ich Aubert de la Rue's Farbangaben einsetze.

[3]) London, Brit. Mus. ms. Harley 4431, fol. 3. Abgeb. Schaefer a. a. O. S. 122 Abb. 1; dort die farblichen Unterschiede, so weit sie die Schwarz-Weiß-Wirkung wiedergeben kann, gut: das Silber oxydiert. Bei Martin, a. a. O., Tafel 87, die Abbildung flacher und matter, jedoch in der Einzelzeichnung besser.

[4]) Ihre Vorstufen zeigen die beiden Brüsseler Stundenbücher der Boucikaut-Werkstatt von 1408: Bibl. Royal, ms. 10767, fol. 59, 71, und ms. 11051 fol. 33. — eine Verkündigung mit einer Altarapsis, deren Fenster der Bildrand abschneidet, — 69 und fol. 80 (abgeb. bei J. van den Gheyn, S. J.: „Deux Livres d'Heures attribués à Jacques Coene", Brüssel, ohne Jahresangabe, Tafeln 4, 6, 32, 35, 37). Aus demselben Atelier auch die Dachkonstruktion auf der Anbetung des Kindes fol. 79 eines Pariser Stundenbuchs (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 1161; abgeb. bei Leroquais: „Les Livres d'Heures, Manuscrits de la Bibl. Nation", Paris 1927, Bd. II, Tafel XXIII; Text Bd. I, S. 85). Bei Gheyn (S. 61) Hinweise auf die Baumeistertätigkeit Jacques Coene's 1399 am Mailänder Dom. Die letztgenannte Miniatur zeigt in der oberen linken Bildecke eine einfache Zimmermannsverstrebung, die in der entsprechenden rechten Ecke nicht wiederholt wird. Hier wird das Schwergewicht auf eine Bildseite im Sinne einer Raumecke verschoben, was auch der ganze Bau mitmacht, ja bekräftigt, und zwar in zwangloser Natürlichkeit.

[5]) So auch die Tracht: die pralle, reiche Flügelhaube setzt sich in dieser Form im vierten Jahrzehnt besonders durch, sattsam belegt durch Porträts wie das der Gattin Eycks oder der Frankfurter Zeichnung Jakobäas von Bayern sowie deren Kopenhagener Porträt. — Die Frage eines posthumen Porträts hat immer noch keine erschöpfende Beantwortung erfahren; vergl. Beenken beim Antwerpener Porträt Johann Ohnefurchts (Pantheon XIX, 1937: „Bildnisschöpfungen Hubert v. Eycks").

[6]) Schaefer a. a. O. Abb. 2, 5, 6, 40.

[7]) Staatsbibliothek cod. gall. 11; Schaefer a. a. O. Abb. 158, 159.

[8]) Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 20065/66.

Zu IV: Der Bedford-Meister.

[1]) Diese beiden Begriffe, von Heydenreich an der italienischen und deutschen Architektur geprüft (a. a. O. S. 122 ff.) scheinen mir außerordentlich „praktische" Kriterien zu sein, namentlich auch für die Gegenüberstellung Nordisch-Südlich. Dabei kann das Dynamische sowohl auf die Aufhebung der Tragefunktion wie der Richtungsangabe des Pfeilers bzw. der Säule angewandt werden, also sowohl auf das Nachlassen dessen, was Jantzen als die diaphane Struktur des klassischen gotischen Kirchenraums bezeichnet, als auch auf den rhythmisch durch die Bauglieder abzulesenden Raum, etwa in der Schmarsowschen Anschauung. Der wesentlichste Akzent liegt hier auf dem Eindringen des Subjektiven — was sich gerade in den Niederlanden schon viel früher durchsetzt, als zumeist angenommen wird; die Zentralperspektive bereitete dies mit vor, die Farbwahl und die Beobachtung des Lichteinfalls naturgemäß ebenso wie das nachbarliche Interesse für den engsten häuslichen Umkreis und den weitesten kirchenarchitektonischen, für den Hieronymus und die Verkündigung, wie für die ins Momentane, dem überzeitlichen Pathos entrückte, Aufbahrung in der Totenmesse. Die Schrägeinsicht im Norden „ein geradezu gesuchtes Problem" wie die „Darstellung des Räumlichen schlechthin" (Heydenreich, S. 132, Anmerk. 27. — Vergleiche auch das bei dem Boucicaut-Meister Anm. 14 Gesagte. Der reifere Eyck freilich neigt immer mehr zum Südlichen darin). Die viel mißbrauchten Termini Stimmung und Atmosphäre lassen sich hier tatsächlich schon vor den Eyck anwenden. Der ge-

fährliche Versuch, in dieser Arbeit einer Parallelität zwischen gemalter und wirklich gebauter spätgotischer Kirchenarchitektur nachzugehen, muß versagt bleiben. Es mag hier nur einmal auf die Totalitätsraumtendenz des Utrechter Domchorumganges, der sich von Soissons herleitet, hingewiesen werden: Schlußstein vom Umgang und Kapellen fallen zusammen. Doch soll nicht verkannt werden, daß sich in den Niederlanden gerade das Kathedralschema bis zum Sterilen noch im 16. Jahrh. durchsetzte. Vielleicht darf aber auch auf die wunderbare, wohltuende Heimeligkeit der burgundischen Kirchen, hervorgerufen durch das abgewogene Verhältnis von Gewölbe und Wand, hingewiesen werden, eine besondere Breitetendenz, die etwa in Sens beginnt und noch nicht die verdiente Behandlung gefunden hat. Einen Vorstoß in dieser Richtung unternahm Rud. Kautzsch: „Werdende Gotik u. Antike i. d. burgund. Baukunst d. 12. Jahrh.", Vorträge d. Bibl. Warburg a. a. O. S. 335 ff., doch ohne Auswertung.

[2]) Winkler: „Ein neues Werk aus der Werkstatt Paul's v. Limburg", Rep. f. Kunstwissensch. XXXIV, 1911, S. 542/43; dort auch ein Verzeichnis der nahestehenden Werke. Vergl. auch die Uebersicht bei Millar: „Souvenir de l'Exposition de Manuscrits Français, British Museum 1932", Paris 1933, S. 30.

[3]) London, Brit. Mus. Add. ms. 18850; abgeb. Millar a. a. O., Tafel XXXVIII, Farbige Wiedergabe: Brit. Mus. Reproductions in Colour from illuminated Mss. Nr. 38.

[4]) Otto Pächt („Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrh." Kunstwissensch. Forschungen, Bd. II, 1933, S. 75—100) vertritt eine solche nach der Fläche orientierte Auffassung; die Berufung auf Hetzer nennt einen Wissenschaftler, dessen Betrachtungsweise in einem sehr subtilen Maße auf die Farbe, also die malerische Fläche, reagiert. Wir dürfen nicht vergessen, daß unsere Sehweise an den symmetrischen Gesetzen der Renaissance eine so durchgreifende Schulung erfuhr, daß es uns fast wundert, einem in sich nicht beschlossenen, unsymmetrischen Bildfeld zu begegnen — und mit diesem steht und fällt die Flächengruppierung im Sinne des konzentrierten Ausschnitts. Auch die Diagonale kann über die Bildecke hinaus verlängert werden; schließlich bildet sie eine so entscheidende Tiefenanweisung, daß wir in einem geometrischen einfachen Quadrat mit eingezeichneten Diagonalen leicht eine Pyramide sehen — der Kastenraum beruht auf einer solchen perspektivischen Energie, die zu einer Durchstoßung der Fläche drängt. Am Beispiele Rogiers exemplifiziert Wölfflin: „Das Verhältnis von Fläche und Füllung behält etwas Zufälliges" (Kunstgesch. Grundbegriffe, München 1915, S. 152). Auf diesem „Zufälligen" muß der Ton liegen, denn seine Gesetzmäßigkeit duldet keine ornamentale Verflächigung, auch nicht in dem selbstverständlichen inneren Gleichgewicht der Flächenfüllung.

[5]) Fol. 32: abgeb. Brit. Mus. Reproduct. s. oben, Nr. 37.

[6]) Siehe auch die Ausführungen bei D. Frey a. a. O. S. 78, 314, Anm. 95 an Hand des Herlinschen Georgs-Altars in Nördlingen uund des Bocaccio von 1402. Erst Galilei machte eigentlich dem mittelalterlichen Prinzip der Excentrizität ein Ende — dem freilich schon die dauernden Bestrebungen nach malerischen Bindungen, im Kampfe mit den additiven, vorangingen. „Der Todfeind des Malerischen ist die Isolierung der einzelnen Form" (Wölfflin a. a. O. S. 72) — eine erzählende Kunst muß aber immer isolieren bis zu einem mehr oder weniger dem Objekt ausgelieferten Grade. Hier entdeckt sich gerade im Niederländischen ein tiefgehendes, produktives Dilemma, das zur Steigerung der bindenden Tönigkeit führte.

[7]) Fol. 120; abgeb. „Schools of Illumination", Reproduct. of the Brit. Mus. Part VI, London 1930, Tafel 8.

[8]) Fol. 257v; abgeb. André Blum et Philippe Lauer „La Miniature française aux XV et VI Siècles", Paris-Brüssel 1930, Taf. 3 fol. 288v, ein Raum ohne jede Seiten- und Deckenangabe (Blum-Lauer, Tafel 7).

[9]) Paris Bibl. nat. ms. lat. 17294, fol. 518, abg. Blum-Lauer a. a. O. Taf. 5.

[10]) Brüssel, Bibl. Roy. ms. 9001; abgeb. b. Winkler: „Die Nordfranzösische Malerei i. 15. Jahrh. u. ihr Verhältnis z. altniederl. Malerei", Belgische Kunstdenkmäler, herausg. v. P. Clemen, Bd. I, München 1923, Tafel 35.

[11]) Gerade die Cambridge Heures sind auch in die Nähe der Limburg gerückt worden, so von Rogier E. Fry („On two Miniatures by the Limbourg", Burlington VII 1905, S. 434 ff., gute Abbild. S. 337 Nr. 2). Heimann (Staedel a. a. O. S. 8) geht auf die Darstellung besonders ein und betont die unmittelbaren architektonischen Parallelen zu dem Wiener Gebetbuch der Bedford-Werkstatt wie die Verunklärungsabsichten dieser Richtung; Zusammenhänge ergeben sich auch mit dem Stundenbuch der Bibl. Ste. Geneviève ms. 1278, das in den Anfang der Tätigkeit des Rohanmeisters bzw. seiner Schule und noch in das 2. Jahrzehnt gehört. (Mit diesem Atelier verbinden die goldenen Wölkchen des Bedford-Stundenbuchs dieses ebenfalls u. a., z. B. auf dem Turmbau zu Babel, fol. 17v. abg. Brit. Mus. Reprod. in Colour Nr. 12). Das Raumschema bei der stehenden Madonna entwickelt sich tatsächlich aus dem Raumtypus des Limburgischen Hieronymus, aber nur in der oberen Hälfte — unten verwandelt sich dessen Breitraum in einen radikalen Tiefenraum. Bezeichnend ist nun die Vermischung von profanen und kirchenarchitektonischen Elementen: Links vorne eine zweistöckige Emporenwand, oben, in Kopfhöhe der Maria ein horizontales Bücherbord, durch Treppen ausgeglichene Niveauunterschiede — und hinter allem die unendliche, gewaltsame Raumtiefe in den Hintergrund saugend. Dies siegt über alle Kleinteiligkeit der vorderen Bildzone, stößt aber auch bis zu den Grenzen der Miniaturdarstellungsmöglichkeiten vor. Denn solche Raumwirkungen werden, damit sie wirklich verlebendigt überzeugen, Anforderungen an Lichtphänomene stellen, die zu den wesentlichen Möglichkeiten der Tafelmalerei gehören. Auch die Uebersetzung in eine andere Technik, nämlich die der Oelmalerei, bringt eine neue Straffung der Formen mit der Großflächigkeit mit sich, wie, in der Mitwirkung der Farbsubstanz, eine gewisse größere Bereitwilligkeit zur Tönigkeit. — Die hohen Räume der Rohanrichtung, zu der des Bedford-Ateliers überleitend, die eine seltsame unwirkliche Weite ohne jede Realität widerspiegeln können, vertritt z. B. die Verkündigung der Heures à l'Usage d'Angers, Sammlung Martin le Roy, fol. 31. Hier wird ein dreischiffiger Kirchenbau gegeben, dessen Gewölbe sich durch Ueberschneidung im Endlosen verlieren — alles schwebt in der Luft, selbst die in Wellen sich bäumende Mantelschleppe Marias, und das Gebäude besitzt eine vollkommen abstrakt empfundene Leichtigkeit (abgeb. Durrieu „Les Heures à l'Usage d'Angers", Paris 1912, Tafel XIV). Vorne dicht auf dem Bildrand sitzend winzig der kleine Boucicautsche Hund.

[12]) Staatsbibl. ms. 1855, abgeb. Winkler a. a. O. S. 267, Abb. 282.

Zu V: Die van Eyck.

[1]) „Zur Geschichte d. altniederländ. Malerei", Repertorium f. K. Bd. XLII, 1920, S. 263 ff.

[2]) s. Kurt Gerstenberg: „Die ideale Landschaftsmalerei", Halle 1923, S. 5 ff. Dort auch über Tiefenzonen und -abstände in einem rhythmisch

musikalischen Aufeinanderfolgen nach Lionardo, wodurch das Sehen sich zum Rechnen wandelt.

[3]) Hildegard Zimmermann: „Eine Silberstiftzeichnung Jan v. Eycks aus dem Besitze Ph. Hainhofers", Preuß. Jahrb. XXXVI, 1915, S. 215. — Max J. Friedländer: „Die altniederl. Malerei Bd. I: „Die v. Eyck — — Petrus Christus", Berlin, 1924, S. 126.

[4]) s. Albert Verbeek: „Roman. Westchorhallen an Maas und Rhein", Wallraf-Richartz-Jahrb. IX, 1936 S. 79 ff. – Die dort aufgeführten Beispiele lassen sich vermehren; z. B. verhält es sich so bei der 1197 von Wilhelm I. v. Bornheim gen. Schilling gestifteten Klosterkirche zu Schillingskapellen bei Bonn.

[5]) s. Otto Gruber: „Das Westwerk; Symbol u. Baugestaltung Germanischen Christentums", Zeitschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1936, S. 151 ff.

[6]) s. Joseph Sauer: „Symbolik des Kirchengebäudes" usw., Freiburg 1924, S. 444, 451, 452 u. a.

[7]) J. Huizinga: „Herbst d. Mittelalters", Deutsche Uebersetz. München 1928, S. 291 ff., 424.

[8]) Das Zusammengehen von Symbolik und Realismus betont auch K. Smits in seiner „Iconografie van de Nederlandsche Primitieven", Amsterdam 1933, S. 46. — Vergl. auch Mâle, a. a. O. S. 46 ff., wo er vor übertriebener Symbolsucherei warnt.

[9]) Wien, Staatsbibliothek, abgeb. Winkler, Preuß. Jahrb. XLIV, S. 141, Abb. 4. Hier paßt sich das Gewölbe durch starke Drückung dem horizontalen Rahmenschluß an. Für einen Schrägeinblick in ein Kircheninneres der Zeit vergl. auch die Verstoßung Joachims aus dem Tempel vom Meister des Albrechtaltars (Wiener Kunsthandel) Abb. b. Wilh. Suida, „Wiener Malerei 1420—1440", Belvedere 8, 1925, S. 50 f. Die Kopfhöhe bildet wieder der untere Fensteransatz, der Fußboden verhält sich selbständiger.

[10]) So z. B. Ernst Heidrich: „Altniederl. Malerei", Jena 1910, S. 11.

[11]) Vergl. L. Curtius: „D. Wandmalerei Pompejis", Leipzig 1929, S. 78.

[12]) Hans Jantzen: „D. niederländ. Architekturbild", Leipzig 1910, S. 5 f.

[13]) So verfährt Panofsky, a. a. O., S. 281.

[14]) Abgeb. Henry Bouchot: „Les primitifs Français", Paris o. J., Tafel XLII.

[15]) Vergl. Adolf Feulner: „Kunstgesch. des Möbels", Berlin 1927, S. 35 f.

[16]) Das betont auch Guido Joseph Kern: „Die Grundzüge d. linearperspekt. Darstellung" in der Kunst d. Brüder van Eyck und ihrer Schule", Leipzig 1904, S. 8/9. Dort auch über die verschiedenen Fluchtpunkte. — Ueber die romanischen Bauformen siehe Körte, a. a. O., S. 11.

[17]) Dvorak, Rätsel, S. 40 ff.

[18]) Die inneren Voraussetzungen der Anerkennung des Betrachters, in dessen Bezirk das Kunstwerk hineingreift, zeigt Pinder: „Die Kunst d. ersten Bürgerzeit", Leipzig 1937, S. 199, auf.

[19]) Vergl. Huizinga, a. a. O. S. 429 f. — Die Bedeutung des Lichteinfalls als Form- und Stilproblem hat Jantzen mündlich immer und immer wieder hervorgehoben. Eduard Flechsig stellt den Lichteinfall von rechts als ein Kennzeichen der Frühzeit hin („Die Lichtführung", Zeitschrift f. Kunstgesch. Bd. 8, 1939, S. 45). Es wäre zu untersuchen, wieweit die Fensterbedingungen der Ateliers, die sich, wie es sich z. B. in Köln für mehrere Jahrhunderte hindurch beweisen ließ, meist von Künstler uz Künstler vererben, darauf für den Schaffensprozeß eingingen.

[20]) E. Panofsky: „J. van Eyck's Arnolfini Portrait", Burlington, LXIV, 1934, January-June, S. 117 ff.

[21]) Zu dieser inneren Strukturverfestigung von Mensch und Umwelt tritt auch die der beiden Fluchtpunkte: In Höhe der Hände und des Kopfes — in der toten Zone dazwischen der sammelnde Hohlspiegel (s. Kern, a. a. O., S. 10).

[22]) Abgeb. Lemoisne, a. a. O. Tafel 53 b. In Italien taucht es ebenfalls sehr charakteristisch verwandt auf, so z. B. bei Botticellis Madonna der Eucharistie, Boston, Samml. Isabella Gardener.

[23]) Vergl. Max Dvorak, Rätsel, S. XXI—XXII, 252 ff. — Derselbe: „Die Anfänge der holländ. Malerei", Preuß. Jahrbuch XXXIX, 1918, S. 56. Dort die Mitte des vierten Jahrzehnts angegeben. Das Für und Wider der Fachliteratur kann hier nicht aufgezeichnet werden; von den neuesten Meinungen nur die Waldburgs (Lukas Moser, S. 115 ff.), der sich Dvorak anschließt mit dem nicht zu unterschätzenden Argument, daß sich die Miniaturen, stammten sie aus der von Hulin de Loo vorgeschlagenen Zeit von 1416—17, zweifellos irgendwie in der unmittelbar darauffolgenden Buchmalerei durchgesetzt hätten. Charles de Tolnay setzte sich bereits im Münchener Jahrb. 1932 „Zur Herkunft des Stiles der van Eyck" S. 362 Anm. 10 für eine späte Datierung ein; ebenso in seinem Werk: „Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck", Brüssel, 1939, S. 35 f. für das dritte Jahrzehnt.

[24]) Auf der Totenmesse der gleichen Handschrift übt die Rückenfigur eine ähnliche Funktion aus. Und die dazu gehörende Randleiste, in predellahaftem Format, baut auf ihr in einem Maße auf, daß es fast an spätzeitliche Intensivierung erinnert: Die Leidtragenden am Grabe links ganz verhüllt und abgewandt, die weißen Mönche in der Mitte dem Beschauer zugekehrt, ihre Vierergruppe rechts aber wieder als Rückenfiguren, die betend und singend ins Leben, dem niedrigen Horizont entgegen, zurückschreiten. Dieses inhaltsgesättigte rhythmische Vor und Zurück war in ähnlichster Art ein Stimmungsmittel der Sluterwerkstatt, wo sich die gereihten menschlichen Gestalten wie in frierendem Schmerz in ihre Gewänder bergen — so an den Dijoner Grabmälern.

[25]) „Heures de Milan", fol. 93v, Tafel II, Text S. 61 f.

[26]) Ottmar Kerber („Hubert van Eyck", van Eyck", Frankfurt 1937 S. 172 ff.) möchte die bewußte Wirkungsberechnung von Licht und Farbe hier zu stark einschränken.

[27]) a. a. O. S. 267.

[28]) Tolnay, a. a. O. S. 12 setzt diese mit Multscher und Laib in direkte Beziehung zu Campin und in einen Gegensatz zu den van Eyck, deren Wirkung sich auf einen viel kleineren Kreis erstrecke.

[29]) Das Turiner Fragment enthielt noch mehrere Darstellungen von Kircheninneren, vergl. Durrieu a. a. O. Tafel XXIII, XXIV, XXVI, XVII, vom Ende des 5. Jahrzehnts des 15. Jahrh., eng an den Typus der Totenmesse anschließend, aber stets mit dem Fluchtpunkt in der Mittelachse. Tafel XXVI zeigt einen Zentralbau in der Art dessen, in dem Ouwaters „Auferweckung des Lazarus" spielt.

[29]) Friedr. Winkler: „Neues v. Hubert und Jan v. Eyck", Festschrift Friedländer, Leipzig 1927, S. 94 ff. Winkler will die Miniatur von dem ehemals im Besitz Lorenzo di Medicis befindlichen Hieronymus in seiner Zelle abhängig wissen, der auch Ghirlandajos gleiche Themendarstellung beeinflußt habe.

[30]) Man vergleiche auch für Stellung und Typ den Kruzifixus auf der Ekstase Peter v. Luxemburgs, von Lemoisne a. a. O. (Tafel 46) als aus der Schule von Avignon stammend angesehen und 1420—1430 datiert, und innenraumgeschichtlich zu Fouquet überleitend.

[31]) Sie scheint, trotz der Härte des Konturs an einigen Stellen, doch ein Original Jan v. Eycks zu sein. Panofsky („D. Perspektive als symbol. Form", Vorträge der Bibl. Warburg 1924/25 S. 318, Anm. 318) will sie dagegen Petrus Christus zuschreiben.

[32]) Für die Entwicklung dieses Stellagenschrankes und der Bibliotheken ist als ein frühes Beispiel, zur Antike überleitend, der Bücherschrank des „Cassiodor in seiner Bibliothek" in einer Miniatur aus Monte Amiato

aus der 2. Hälfte des 6. Jahrh. von Interesse, hier mit offenen Schranktüren; der Einblick in diese nützt die hohe Aufsicht perspektivisch stark aus und verschiebt den Fluchtpunkt nach rechts. (Florenz, Laurentiana, Amiatinus I; abg. b. Rudolf Kömstedt: „Vormittelalterl. Malerei", Augsburg 1929, Abb. 113, Text S. 69).

33) Trotzdem darf man darin wohl nicht eine direkte Uebersetzung des Atmosphärischen erblicken; in der Madonna des Kanzlers Rollin bietet die Architektur den Köpfen eine ganz ähnliche Folie. Bei Campin und Rogier fände sich sonst zweifellos auch etwas davon wieder statt ihrer als neutrale Farbgründe gemeinten Hintergründe; bei Campin bis zum hellen Weißgelb und bei Rogier mit Vorliebe zum kalten Blau, das aber nicht das ätherische Blau des Himmels ausdrücken soll. Als das Porträt zunächst noch rein höfisch war, blieb der Goldgrund, aus dem religiösen Bereich herrührend, beibehalten; erst mit Jan van Eyck, als es sich zu einem allgemeinen Zeitanliegen wandelte, schuf dieser auch den so typischen Hintergrund, der seinem Farbensinn den weichesten Uebergang von Kontur zum Untergrund ermöglichte. Der helle Grund auf Campins Berliner Porträt des Robert de Masmines, kurz vor 1430, braucht durchaaus nicht mit italienischen Freskoeinflüssen in Verbindung gebracht zu werden — er wiederholt sich ja auch auf Rogiers Esteporträt in New York und geht mit dessen Prinzip von Aufhellung, der plastischen Figur vor heller Fläche, logisch zusammen.

34) Z. B. Tommaso da Modenas Albertus Magnus von 1352 in S. Niccolo in Treviso; s. Raimond van Marle: „Italian Schools of Painting", Den Haag 1924, Bd. IV S. 359, Fig. 183. — Vergl. auch darüber Horb a. a. O. S. 57 f. — Siehe auch Tommaso da Modenas Hugo v. St. Cher in S. Niccolo, der eine Brille trägt, wie das ja auch an einer Gestalt des Sluterschen Mosesbrunnens überliefert ist — für diese Epoche kein Abbruch der Monumentalität (Marle IV, S. 357, Abb. 182).

35) Abgeb. b. Winkler: „Neues v. Hub. u. Jan v. E.", S. 97, Abb. 5. Ueber das Detroiter Tafelgemälde siehe dort S. 94 ff. sowie bei Friedländer: „Neues über Petrus Christus", Der Kunstwanderer, Sept. 1924—Aug. 1925, 7. Jahrg. S. 297 ff. Derselbe „D. Altniederl. Malerei, Bd. XIV, Pieter Brueghel u. Nachträge, Leiden 1937, S. 79, „angeblich 1442 datiert", Tafel IV d. Nachtrags.

36) Ludwig Kämmerer: „H. u. J. v. Eyck", Bielefeld-Leipzig 1898, S. 71, 108, 110. — Die auf Johannes den Täufer sich beziehende Stelle bei Facio lautet: „Tabula . . . in qua est . . . Joannes Baptista vitae sanctitatem et austritatem admirabilem prae se ferens". (Nach W. H. James Weale: „Hubert and John van Eyck", London-New York 1908, S. LXXXIII). Dies spricht gegen eine Geburtsscene und für die übliche Darstellung, mit der didaktischen Geste auf das Buch weisend.

37) Antonello da Messinas Hieronymus in der National Gallery, London, setzt den Heiligen in einen hallenartigen hohen Raum. Will man darin nach niederländischen Vorstufen suchen, so schließt sich der in der Mitte gesperrte, an den Seiten geöffnete Typus formgeschichtlich eher dem des Rogier als dem Jans an.

38) Johannes der Täufer in der Landschaft wie Johannes der Evangelist auf Patmos — wieder ein der Isolierung zur Meditation geneigtes Kernmotiv des 15. Jahrhunderts — setzen sich über Rogier namentlich in der 2. Hälfte des Jahrhunderts durch. Vergl. auch K. Smits „Iconografie" S. 169—172, 175—178.

39) Abg. Weale, zu S. 174 u. 176; a. auch Friedländer, v. Eyck, S. 113 f.

40) Darf man der Wiedergabe trauen, so scheint der direkten Lichtquelle durch Verbreiterung des Fensters, das nicht mehr einen Spalt einnimmt, hier mehr Spielraum gelassen zu sein. Die als im Besitz des Kardinal Ottaviano bezeugte gleiche Themadarstellung muß noch mehr darauf

eingegangen sein, — eine reiche Hintergrundslandschaft wird für sie überliefert (Friedländer a. a. O. S. 113), wie auch das Arbeiten mit Spiegeleffekten. Der „Liebeszauber" im Museum der bildenden Künste in Leipzig, als kölnisch um 1470 bezeichnet, öffnet die ganze Seitenwand in zwei Fenster mit Landschaftsausblick; dazwischen hängt dort der Rundspiegel, jetzt nur mehr ein Dekorationsstück wie die anderen. Diese Art der Seitenwandauflösung ist aber vielmehr die Campins in seinem Werlaltar, und darüber hinaus die Dirck Bouts, als die Jans. Auch das Mobiliar — mit der bei Aelbert Bouts so beliebten Eckbank — wandelte sich mehr ins Genremäßige, als es Jan auffaßt. Der Kamin sitzt an der üblichen Stelle. Der Farbcharakter ist ein heller.

41) Cod. gall. 9, Staatsbiblioth. München, abgeb. Huizinga, a. a. O. zu S. 96.

42) Körte, a. a. O. S. 10 weist darauf hin, daß es der gotischen Architektur in ihrem Höhendrang am menschlichen Grundmaß mangelt, und daß Eyck deshalb nach einer anderen, eben der romanischen, suchen muß. Die vorliegenden Ausführungen versuchten darzutun, wie dieses Bestreben organisch verwurzelt war, vor Jan v. Eyck bereits, und wie es zunahm, je mehr die abstrakte Gehäusearchitektur der Buchmalerei nach einer Strukturverfestigung drängte, ohne daß dies ein bewußter denkerischer Willensakt in einem einmaligen Schritt bewirkte.

43) Zu dem hiervon im Grunde abhängigen Raumtypus mag man auch die sog. Hundekönigin des Stuttgarter Schloßmuseums einreihen.

44) Für das Triforium nennt Körte a. a. O. S. 13 das von S. Quentin in Tournay als Vorbild.

45) Die perspektivischen Konstruktionen bei Kern a. a. O. Tafel VI.

46) Aehnliches empfand Schmarsow (a. a. O. S. 133), wenn er den Raum als aus einer vom Menschen unabhängigen „Reisestudie für spätere Verwendung" nach einer Zeichnung entstanden, anspricht. Er begeht aber dabei den Fehler, ein direktes spanisch-katalonisches Vorbild vermuten zu wollen, während der Bau vielmehr verschiedene Elemente zu einem neuen Ganzen vereinigt, und zwar ganz in Rücksicht auf die Personen als Inhaltskern.

47) Ueber die Gartenanlagen bei Eyck siehe Crisp a. a. O. Bd. I S. 106; Tafel 4 ein Ausschnitt desselben (den auch Weale gibt), irrig dabei um 1426 datiert.

48) Es wird bei der Bezeichnung „Petersburger Verkündigung" festgehalten, trotzdem sich das Gemälde nicht mehr dort befindet — sein Verkauf eine der bezeichnendsten Museumssünden — weil es unter diesem Namen einen ganz bestimmten Forschungskomplex weckt und darunter der großen Zeit unserer Wissenschaft angehört.

49) Eugène Fromentin: „Les Maitres d'Antrefois", 1876; deutsche Uebersetzung „Die alten Meister", Weimar 1914, S. 347 ff.

50) Abgeb. Zeitschrift f. bildende Kunst, Jahrg. 61, 1927/28, S. 345.

51) Friedländer: „Die v. Eyck", S. 164. — F. Koch: „Verzeichnis d. Gemäldesammlung d. Westfäl. Kunstvereins i. Landesmuseum z. Münster", Münster o. J. S. 83, dort um 1430 datiert.

52) Das Brügger Bild zurzeit im Kunsthandel: Galerie für Alte Kunst (vormals A. S. Drey), München.

53) Abb. b. M. Friedländer; „A new Painting by van Eyck", Burlington, Bd. LXV, 1934, S. 3.

Zu V: Robert Campin, und Ausblick auf Rogier v. d. Weyden und Petrus Christus.

1) Winkler (Belg. Kunstdenkmäler S. 262 ff.) sieht Campin als von der Miniatur herkommend „ein Tafelbilder ausführender Miniaturmaler". Die neuere Tafelmalerei, durch die menschliche Figur bedingt, findet in

Jan v. Eyck den eigentlichen Begründer. In der Miniatur dagegen bleibt der Mensch ein Faktor neben anderen, also seine Superiorität wird aufgegeben — was auch für die Turin-Mailänder Miniaturen wesentlich erscheint. Nordfrankreich entwickelt, da es der Buchmalerei immer nahe steht, keine lebenskräftige Tafelmalerei.

[2]) Vergl. auch Dvorak, a. a. O. S. XVIII.

[3]) Der Raumtyp der Gregorsmesse, Sammlung Weber, Hamburg, mit dem seitlichen, sich nach hinten weiteröffnenden Raum, gehört eher dem für Rogier v. d. Weyden typischen Prinzip an. Darf man dem Kopisten soweit trauen, so weist auch die dünnwandige Architektur eher auf Rogier hin.

[4]) Robb, a. a. O. S. 504.

[5]) Vergl. Waldburg, a. a. O. S. 212 f.

[6]) Panofskys Ansicht, hier eine provinzielle Vereinigung der Merodealtarkomposition mit der traditionellen Außenarchitektur zu erblicken, trifft zweifellos nicht zu — auch die Vermählung Marias geht in einem Baukonglomerat vor sich. (Art Bull. S. 443, Anm. 25). Hieraus kann kein Qualitätsurteil gewonnen werden.

[7]) Abgeb. b. Friedländer, Eyck, Tafel LXXI, Text S. 164.

[8]) Zweifellos ist die unmittelbare Beziehung enger zu Rogier als zu Campin, wie es z. B. der Katalog von Louis Hourticq, Paris 1921, S. 81, irrig meint.

[9]) Von Lemoisne (Tafel 47, Text S. 91) als burgundisch angesprochen, Dijoner Schule; von Hulin de Loo dagegen als flämisch (Exposition des Primitifs Français, S. 35). Für Louis Dumonts (Revue de l'Art ancienne et moderne 1928, S. 274) ist der Meister das Bindeglied zwischen Eyck und Antonello da Messinaa.

[10]) Sammlung Duc d'Arenberg, Brüssel. Vergl. Winkler, Festschrift Friedländer S. 100 f.; derselbe: „Der Meister von Flémalle und Rogier v. d. Weyden", S. 44. Hulin de Loo: „Heures de Milan", S. 48; dort bereits um 1430 datiert. Byvanck-Hoogewerff (Noordnederlandsche Miniaturen, Den Haag 1925, S. 21) dagegen „um 1440". — Hier lagen nur Bruckmannfotos vor.

[11]) Ansätze zu einer besseren Wertung s. bei Wolfg. Schöne: „Die großen Meister der niederländ. Malerei d. 15. Jahrh.", Leipzig 1938, S. 15.

[12]) Ueber die Darstellung des Innenraums mit Nahdistanz als „die Absichten einer illusionistischen Malerei, die möglichst intensive Raumwirkungen erzielen will", vergl. Hans Jantzen: „Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz", Zeitschrift f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. VI, 1911, S. 121.

[13]) Beste Abbildung bei Baron H. Kervyn de Lettenhove: „La Toison d'Or", Brüssel 1907.

[14]) Nat. Gallery; auf der damit in Verbindung gebrachten Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts Nr. 4052 fehlt eine Hintergrundkennzeichnung.

[15]) A. Riegl: „D. holländische Gruppenporträt", Wiener Jahrbuch Bd. XXII, 1902, S. 71—278; Buchausgabe Wien 1931, S. 23.

[16]) Das Gebet, in Gedichtform, in 8 Strophen, ist nur einmal bisher abgedruckt worden: Im Katalog der „Exposition des Primitifs flamands à Bruges", 1902.

[17]) Von Panofsky: „The Friedsam Annunciation", Art Bulletin XVIII, 1935, S. 450 als auf den ungeborenen Christus hindeutend, bezeichnet. Ebenso verhält es sich auf Rogiers New Yorker Marienaltar im Tympanon.

Inhalt

Seite

I. Die Entwicklung von Jean Pucelle bis zu den Brüdern von Limburg 1

II. Der Boucicaut-Meister 16

III. Der Pizan-Meister 26

IV. Der Bedford-Meister 32

V. Die van Eyck 39
1. Die Anfänge 39
2. Die späteren Innenraumdarstellungen 61

VI. Robert Campin und Ausblick auf Rogier v. d. Weyden und Petrus Christus 74

VII. Anmerkungen 86

Lebenslauf

Am 6. Februar 1915 wurde ich, Werner Franz Josef Wilhelm Detlev Bornheim gen. Schilling, in Köln als Sohn des Bürgermeisters Richard Bornheim gen. Schilling und seiner Ehefrau und Cousine Friederike Speckhan geboren. Nach dem Besuch der Volksschule trat ich im Herbst 1925 in das Städt. Realgymnasium Bedburg/Erft (ehem. Rhein. Rittreakademie) ein, wo ich Ostern 1934 die Reifeprüfung bestand. Ab Herbst des gleichen Jahres studierte ich an den Universitäten Köln, Bonn, München und Berlin Kunstgeschichte bei den Herren Clemen, Evers, Förster, Grashoff, Heydenreich, Jantzen, Keller, Kömstedt, Lüthgen, Pinder, Grf. Rothkirch, Weigert, Witte und Grf. Wolff-Metternich; Archäologie bei den Herren Busebor, Diepolder, Dombart, Rodenwaldt und Ubbelohde-Doering; Philosophie bei den Herren Heimsoeth, v. Rintelen, Spranger und Nic. Hartmann. Außerdem hörte ich geschichtliche Vorlesungen bei den Herren Frhr. v. Pölnitz und Wentzke, germanistische bei den Herren Bertram und v. d. Leyen, romanistische bei Friedrich, musikwissenschaftliche bei Unger. Hinzu kommt auch das Studium von Paläographie und Sphragistik bei Herrn v. Heckel.

Herrn Prof. Kömstedt verdanke ich die behutsame Einführung in den weiten kunst- und geistesgeschichtlichen Bereich, Herrn Prof. Jantzen besonders die tiefgehende Vermittlung stilistischer Entwicklung und Gesetzmäßigkeiten, und Herrn Geheimrat Pinder eine dynamische Verlebendigung und Durchdringung aller künstlerischer Anschauung.